Discursul liric

EDITURA UNIVERSITĂȚII „ALEXANDRU IOAN CUZA“ IAȘI

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

DISCURSUL LIRIC ÎN PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI XX

Aşa cum ne-o oferă, într-o imagine sedimentată, perspectiva istorică asupra poeziei în secolul ultim, o *dinamică* a formei estetice este vădită. Nu se confirmă doar evoluţia ei organică, ci şi acea căutare a modelelor, de unde mimetismul înalt al unor direcţii care s-au dorit sincronice cu mişcarea poetică europeană. Apropierea, începînd din chiar "dimineaţa poeţilor"(1), din "secolul romantic"(2), al XIX-lea, afirma decisiv o conştiinţă de sine a poeticului. Se întîmplă ca această căutare a formei în aerul veacului, în modele poetice ale timpului, să surprindă (şi să înregistreze în consecinţă, în materia diversă a matricei creatoare autohtone) o schimbare dramatică (prin consecinţe), spectaculoasă şi în acelaşi timp crucială a "domeniului poeticului". Pornit din conştiinţa actului poetic la mari creatori precum Baudelaire, procesul modernizării post-romantice şi anti-romantice a liricii începe cu primul curent propriu-zis (şi exclusiv) poetic, **simbolismul**.

Cum se va vedea, receptivitatea literaturii române la influenţa poeziei simboliste europene nu este un fenomen ferit de reacţia ostilă a mediului poetic autohton, tradiţional. În acelaşi mod în care *decalajul temporal* faţă de mişcarea simbolistă europeană marchează diferenţele specifice (însuşirea mai liberă a "reţetei" poetice, pastişa de superficie a "modelului", în ceea ce forma manifesta mai pregnant), *rezistenţa* mediului literar la introducerea unei noi formule de împrumut determină o fizionomie particulară liricii moderne şi tradiţionale româneşti. G. Călinescu o va remarca, în a sa

Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent, cu "diagnosticul" precis: "înrîurirea franceză" reprezintă, la începutul secolului XX, o revenire, în cultura română, a unei apropieri de inspirația "latină", pusă în umbră, aceasta, în perioada junimistă, adică în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, de evidenta deschidere spre "spațiul" germanic: "Heinismul <<Junimii>> și germanismul lui Coșbuc, Iosif, Chendi duceau și ele peste granițe. Adevărul este că începea să precumpănească iarăși influența franceză. Apare acum ca un lucru înțeles înstrăinarea de Franța a generației convorbiriste, ceea ce ar putea lămuri și absența romanului. (...) Ideea că cultura română e deschisă *cu prea multă grabă* la orice infiltrație străină este complet eronată, istoria literară descoperind dimpotrivă o surdă și bănuitoare rezistență." (3) În același timp, istoricul literar semnalează amestecul formal al influențelor, care nu se stabilesc într-o singură direcție: "germenii noii orientări latine se dezvoltau, fără știința directorilor, chiar în mijlocul exageraților naționaliști. C. Sandu-Aldea, țăranul, venea din Franța cu vii impresii de călătorie, *D. Anghel pilea discret la "Sămănătorul" gratiile celulei* (s. n.)..." Cu ironia de rigoare, este emisă aici judecata exactă care "plasează" scriitorul în dinamica propriilor tatonări, acelea care au "unificat" teritorii aparent ireconciliabile.

Modernitatea poetică românească se afirmă, ca și în Occident, prin îmbrățișarea unei noi înțelegeri a genului, a concepției despre frumosul poetic. Păşesc pe calea unei noi sensibilități gruparea lui Alexandru Macedonski și revista *"Literatorul"*, continuate, în secolul XX, de reviste cu orientări simboliste precum *"Viața nouă"* (1905-1925), condusă de Ovid Densusianu, *"Revista celorlalți"*(1908), sub directoratul lui I. Minulescu, revistele ieșene *"Versuri"*(1911), respectiv

"Versuri şi Proză" (1912-1913), unde Bacovia publică patru poeme, între care *Plumb*, *"Farul"* (1912), dar şi alte publicaţii, care nu se proclamă "simboliste" (*"Noua revistă română"*, *"Flacăra"* şi chiar *"Viaţa românească"* ieşeană, înfiinţată în martie 1906, a cărei valoare de excepţie între periodicele primei jumătăţi de secol ţine tocmai de lipsa exclusivismului şi de colaborarea pe criterii estetice. Chiar dacă de numele lui G. Ibrăileanu, conducătorul publicaţiei, se leagă istoria unuia din cele două curente tradiţionaliste, *poporanismul*, gruparea ieşeană al cărei mentor a fost nu se confundă cu direcţia). Pentru a înţelege sensul schimbărilor în estetica poeziei post-romantice, şi deci miza artistică a impunerii simbolismului şi la noi, considerăm necesar un excurs în istoricul mişcării, al ideilor care au animat "revoluţia" liricii europene.

Autonomia poeticului

Clivajul între poezia "veche" şi cea modernă este dat de o schimbare fundamentală a opticii creatorului. Concentrarea pe potenţialul formei, al expresiei ("condiţiunea materială", în accepţia maioresciană) a poeziei va fi grea de consecinţe pentru viitorul speciei lirice. O nouă "logică a poeziei" corespunde unei revoluţionare "adaptări" a limbii poetice, înţeleasă uneori ca joc, combinatorie artă în spaţiul infinit în posibilităţi al limbajului, dar în special ca joc *superior* al formei, condus cu inteligenţă estetică, în vederea instaurării *semnului poetic autonom* (diferit ca substanţă şi realitate comunicaţională, în procesul de producere a sensului, de *semnul lingvistic*). Naşterea unei noi modalităţi lirice este legată de refuzul "discursivităţii", "narativităţii", didacticismului poemului vechi. Altfel spus, noua zodie a poeticului, instaurată printr-o

înțelegere diferită a substanței poetice, marchează, începînd cu Baudelaire, exigențe de ordin tematic și expresiv, "restricții" care garantează specificitatea discursului liric. Poezia, așa cum o văd un E. A. Poe, iar în consonanță cu ideile lui teoretice, și ducîndu-le mai departe, un Charles Baudelaire, apoi Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry și alții înseamnă un "teritoriu" autonom (ca expresie și domeniu semantic, "referent" poetic) față de orice alt mod de comunicare estetică. Aceeași distanță este luată în raport cu celelalte forme literare, cu care poezia nu mai are a împărți conținuturi de idei, direcțiuni morale, demonstrații cu argumente, "lungimi" narative, și mai ales "lizibilitatea", transparența naturală a limbajului.

"Obscuritatea" poeziei moderne, plasată de teoreticieni precum Hugo Friedrich între fundamentele noii poetici, este "*principială*". Pe cititor, "retragerea" sensului "îl fascinează în aceeași măsură în care îl deconcertează. Magia lexicală și misterul ei se impun, deși înțelegerea e dezorientată. (...) Această interacțiune de ininteligibilitate și fascinație produce o tensiune îndreptată mai mult spre neliniște decît spre repaus. Tensiunea disonantă este o finalitate comună artelor moderne." (4)

Promisiuni de imagerie transsemnificativă, de "magie" inefabilă se nasc în noua vîrstă a liricului, vizînd autonomia discursului specific. Primatul sugestiei indicibile, evanescente, preferința modernă pentru *ne-numit*, pentru limabajul oarecum criptic, lunecînd pe înlănțuirea pură a semnificațiilor survenite neașteptat – angajează poezia pe o cale decisă și nonmimetică. Precum limbajele artelor plastice, reprezentative, care, radicalizîndu-se în privința respingerii *mimesis*-ului, vor elibera limbajul vizual de caracteristica figurativă, poezia tatonează

calea desprinderii de expresia comună (tinzînd a da "*un sens plus pur au mot de la tribu*", cum visa Mallarmé).

Cu acestea, poeţii celui de-al doilea "modernism", dacă avem în vedere desprinderea în modernitate, anterior, a romantismului secolului al XIX-lea, îşi retrag "armele" de pe scena dezbaterii morale, a "atitudinii" faţă de orice cauză, a angajamentului civic. Vor şti abandona, cu alte cuvinte, vocea profetică, toga de *poeta vates*, ori pe aceea de poet al cetăţii, chiar şi postura de "însingurat" sceptic şi retras din lume, într-o dispoziţie contemplativă sau, dimpotrivă, "catilinară". Mitologia poetică romantică - aceea care făcea din creator un "inspirat", un conducător al popoarelor, un revoltat titan sau un geniu - devine treptat istorie. Sensibilitatea modernă se apleacă asupra **discursului**, predicînd "*dispariţia elocutorie*" a poetului.

Limbajul poetic, spaţiu al virtualităţilor infinite, începe să-şi simtă puterea absolută, în interiorul funcţiei expresive a limbii. Pentru aceea, se poate proba că adesea el "capătă caracterul unui experiment de unde rezultă combinaţii care, departe de a fi proiectate de sensul poemului, produc abia ele însele acest sens". (5) Regăsim, concentrată în această aserţiune, modalitatea curentă de "naştere" a polisemiei poetice moderne, ireductibilă la o direcţie logică univocă. Se simte, în acelaşi timp, fascinaţia pentru posibilităţile aleatorii ale semnificantului poetic de a genera sensul. O asemenea libertate în procesul creator nu are precedent în istoria *poeziei*, care este în acelaşi timp o istorie a literaturii, a curentelor şi direcţiilor, dar în care poezia a fost doar o variantă *generică* (pe lîngă altele, în direcţia *aceloraşi estetici*). Cu modernismul sfîrşitului de secol XIX, are loc o "eliberare" a poeticului de inspiraţia

comună, de ideologiile literare comune, ceea ce înseamnă un început al propriilor curente şi evoluţii.

În lirica tradiţională, diferenţa faţă de speciile în proză nu pleacă de la o radicală distincţie în privinţa *naşterii sensului*. Omogenitatea, în privinţa mecanismului producerii semnificaţiilor, este un fapt, iar ceea ce dictează "separarea" genurilor este aproape exclusiv legat de formă: prozodia, nivelul (şi preeminenţa) figurilor, retorica "proprie", atitudinea declamativă a "vocii" poetice, "poza" lirică, armonia sonoră, magia textului construit ca un "recitativ" etc. Cu alte cuvinte, diferenţa specifică trebuie căutată în ceea ce compune înălţimea nobilă a discursului poetic, gen convenţionalizat. Lirica se defineşte drept materie verbală dispusă în structură versificată, "înălţime" stilistică menită a o situa în acelaşi timp în ierarhia genurilor literare.

Într-o carte devenită celebră, *De la Baudelaire la suprarealism*, Marcel Raymond leagă istoria poeziei moderne din a doua jumătate a secolului al XIX-lea de gîndirea estetică şi practica poetică a geniului baudelairian. Sub influenţa lui A. E. Poe, Charles Baudelaire afirmase necesitatea ca *poeticul* să revină în esenţa sa la ceea ce îi este specific, adică la lirism. Condiţia poeziei este legată, în modernitate, de întoarcerea la vocea lirică absolută, la transsubstanţierea universului în "codul" poetic al persoanei abstractizate a lirismului, care este persoana I. În această definiţie a *instanţei lirice*, care dă sens poeticii modernităţii, nu trebuie amestecată prezenţa empirică a persoanei I. Suferinţele inimii, sentimentalitatea, efuziunile care, în romantism, transformaseră poezia tocmai într-o scenă a eului, supradimensionat, exacerbat, sînt abhorate în noua poezie. Lirismul persoanei I este abstragerea celei empirice, anularea datelor personale, intime, mundane. Din contră,

concomitent cu esențializarea acelei *voci* care instaurează discursul liric (instanță abstractă, eu poetic, categorial) se produce o depersonalizare treptată a poeziei, adică o ștergere a contururilor recognoscibile ale prezenței intime, personale, contingente. "Sensibilitatea inimii nu e favorabilă travaliului poetic", scria Baudelaire. Fantezia însăși este văzută drept o "operație intelectual dirijată" prin care "se elimină hazardul persoanei".

Lirica modernă va cunoaște – este drept: cu accente plecînd paradoxal chiar din romantism – o scindare fundamentală în sînul identității discursului. *"Le Moi est haïssable"*, *"Je est un autre"* sînt adagii ale conștiinței moderne, subiacente sau înscrise direct în meditația care însoțește actul poetic. Recunoaștem aici, dincolo de accentul existențial, al unei filosofii care va lua amploare, ipostaziind conștiința modernă, noua "tipologie" a crizei umane, sciziunea poetică între *ego* și *alter*, ca veritabil suport al depersonalizării vocii poetice.

Renunțarea la "ereziile" poemului, cum le-a numit Baudelaire, înseamnă abandonarea acelor categorii existente în literatura romantismului, care trădează *vocația originară a poeticului* și, astfel, esența propriu-zis lirică. Aceasta ar fi, concentrată, expresia ne-mediată (altfel decît artistic, transfigurator) a eului poetic. "Ereziile" se află, dacă sintetizăm ideile lui Baudelaire, pe ambele versante ale actului poetic: cel structural-formal și cel ideatic. Erezia "formală" ține de narațiunea prezentă în poemul romantic și de "lungimea" acestuia, caracteristici care diminuează sau anulează de-a dreptul *concentrarea* necesară expresiei lirice. Narațiunea este, în același timp, o formă ce exclude discursul, lirismul fiind

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

caracterizat convenţional prin preeminenţa persoanei gramaticale I. Lungimea naraţiunii poetice implică, desigur, o *tematică* a poemului, după Baudelaire inadecvată. Poezia nu are a povesti nimic, după cum nu are nici a "demonstra" nimic. Sînt, aşadar, străine poeticului intenţiile *didacticiste* (în opera care demonstrează, arată, învaţă), sau *moralizatoare* (opera induce o morală, se sprijină pe un determinism în această direcţie).

Detronate sînt, de asemenea, *mitul inspiraţiei* şi al *poetului "inspirat"*, *profet*. Natura poeticului se leagă nu de inspiraţia divină, nici de iraţionalitatea puterii creatoare, nici de capriciile muzei. Modernii postulează *primatul luciditătii* în creaţie, al deliberatului estetic în actul poetic. De aici, următorul pas este aproape făcut: poezia se va răsfrînge asupra ei înseşi, luîndu-se pe sine ca obiect. Reflexivitatea (de tip modern) păstrează ceva din narcisismul romantic ce punea în vedetă creatorul, mitul poetului, subiectul discursului. Narcisismul modern ţine de autosuficienţa poemului, răsfrînt specular asupra propriei "realităţi", asupra propriilor articulări expresive. Într-o formulă consacrată, poezia nu comunică, ci se comunică, limbajul poetic nu este tranzitiv (în serviciul unui obiect, al unei tematici explicite, al unui adevăr sau al unei filosofii), ci reflexiv.

Din aserţiunile lui Baudelaire privitoare la modernizarea poeticului, această particularitate - ţinînd de *conştiinţa de sine a poeziei* şi de efortul lucid prin care produsul inteligenţei creatoare se naşte – pare a fi fost cea mai oraculară. Modernitatea post-baudelairiană, dar şi ...postmodernitatea secolului XX vor atinge consecvent acest subiect, ţintă a meditaţiei poetice în marginea *actului instaurator* al poeziei.

"Naşterea poemului" este un topos modern care-şi păstrează puterea în postmodernitate.

"Dacă e adevărat că simbolismul reprezintă o redescoperire a esenţei poeziei – scrie N. Manolescu, referindu-se la estetica explicită conţinută în actele poetice şi meta-poetice baudelairiene – sensul lui trebuie căutat totodată în propunerea conştiinţei de sine care lipsea poeziei. Poezia modernă este, în continuarea simbolismului, o poezie care a luat cunoştinţă de sine şi se face pe sine (...). Poezia [românească, n. n.] are de la început un obiect, altul decît ea însăşi: exprimă ceva, o emoţie, o idee, o spiritualitate. Ea sfîrşeşte prin a se exprima pe sine, devenindu-şi propriul obiect, se hrăneşte din sine însăşi ca Nastratin Hogea al lui Barbu:<<Sfînt trup şi hrană sieşi, Hagi rupea din el.>> (6) Trimitem şi la lucrarea ulterioară, *Despre poezie*, 1987, în care criticul reia întreaga "istorie" a dobîndirii conştiinţei de sine a poeziei, cum şi a modernităţii instituite prin viziunea estetică şi contribuţia primului curent din istoria poeziei, simbolismul.

Traducînd în franceză eseurile lui Poe, *A Philosophy of Composition* (1846) şi *The Poetic Principle* (1848), Baudelaire a pus în circulaţie tezele unei meditaţii poetice care a "asigurat – după Hugo Friedrich– cel puţin în Franţa acea influenţă care continuă pînă în secolul al XX-lea ". Ideile "sînt monumente ale unei inteligenţe artistice care-şi obţine rezultatele din observarea propriei sale poezii. Ele întrupează acea coincidenţă dintre poezie şi meditaţie echivalentă cu poezia (aici chiar superioară ei), care este şi ea un simptom esenţial al modernităţii". (7) Într-un studiu consacrat lui Richard Wagner, Baudelaire însuşi avea să scrie: "Tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques (...) Je plains

les poètes que guide le seul instinct, je les crois incomplets". Aşadar, noua atitudine faţă de poezie comportă, în modernitate, şi prezenţa unei conştiinţe ("critice", spune Baudelaire), respectiv a unei poetici din care se înalţă meditaţia pe marginea actului creaţiei. Începînd cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, "poezia franceză a devenit din ce în ce mai mult o metapoezie, avidă de a fi o reflecţie asupra ei înseşi, cît şi asupra poeticilor care au precedat-o", ne reaminteşte Daniel Leuwers. (8) Lirica europeană cunoaşte însă o preocupare comună pentru tendinţa reflexivă, ceea ce face observaţia generalizabilă.

Refuzînd *anecdoticul*, subiectul *tematic*, *discursivitatea* (asimilarea cu limbajul obişnuit, doar că organizat topic, prozodic şi "ornat", cu figuri de stil), *narativitatea*, *lungimea poemului*, Baudelaire desemnează o platformă a "poeziei viitoare" care stă să se arate, o dată cu un nou tip de sensibilitate şi, simetric, de receptare. Să adăugăm la toate acestea *principiul muzical*, adevărat "cal troian" în forma lizibilă, tradiţională a liricii. Cu "muzica poeziei" se va deschide, cum am arătat mai sus, libertatea pe care o conferă poetului jocul formei (întîi, repetitiv – armonic, ritmic muzical). La unii poeţi, falsa armonie repetitivă va lăsa loc sau va masca, după caz, obsesia sau sugestia absurdului, care se străvede în repetiţia exacerbată. Este cazul poeziei lui *Bacovia*, a cărei "muzicalitate", asimilată poeticii simboliste, constă în fapt într-o veritabilă derivă repetitivă, care – adesea – imprimă viziunii accente de coşmar existenţial. Apăsătoare, poeme ca *Plumb*, sau *Decor*, implicînd viziuni monocorde, sau un fel de "schizoidie" în planul imagistic-sonor ("Copacii albi, copacii negri, / Şi frunze albe, frunze negre, / Şi pene albe, pene

negre") sînt fals muzicale. În loc să delecteze, în loc să fie "doar muzică şi culoare", în loc să inducă melosul sugestiv, "magia evocatoare" a lirismului simbolist, filtrează, prin structura obsesională, sumbre, morbide imagini ale dezagregării. Modernă, cu adevărat, poezia europeană devine după ce "vîrsta" simbolismului se va fi epuizat în clişeele inerente.

Poezia modernă mai lasă să se vadă şi "arbitrarul" succesiunii momentelor de punere în frază a sensului poetic. O nouă "germinaţie" sensibilă, o "iritabilitate" crescută provoacă "dezordinea" temporală a actului creator, precum şi, consecutiv, o altă "cauzalitate" momentelor creaţiei. La Poe, ca să-l citäm pe Hugo Friedrich, "inovaţia constă în faptul că a inversat succesiunea actelor poetice postulate de estetica mai veche. Ceea ce pare să fie rezultatul - <forma> - e originea poemului; ceea ce pare să fie originea -<sensul> - e rezultatul. La începutul procesului poetic stă un <ton> insistent, precedînd limbajul, purtător de sens, o acordare necristalizată în formă. Pentru a-i da formă, autorul caută acele materiale sonore ale limbajului care se apropie cel mai mult de un asemenea ton. (...) Poezia se naşte din impulsul limbajului care, determinat la rîndul său de <tonul> anterior limbajului, arată calea pe care vor apărea conţinuturile; acestea nu mai sînt considerate ca substanţa propriu-zisă a poemului, ci ca purtătoare ale puterilor sonore (ale <tonului>) şi ale vibraţiilor acestora, superioare ca semnificaţie". (*9*) Poe ar fi descris ideaţia – "oricum incidentală – ca simplă sugestivitate a indefinitului, deoarece în acest fel dominanta sonoră (a "tonului") se păstrează, ea nefiind eclipsată de o dominantă semantică." (*10*) O "mărturisire" de creaţie similară avem de la Lucian Blaga, pentru *Poemele*

luminii, compuse, după spusele autorului, pe "*ritmul*" prelogic, ivit din neant, acela care a "dictat" primul o *formă* viitoarelor versuri.

Viziunea asupra poeziei la cei doi mari creatori deschide calea spre poetica simbolismului, curent de la care, apoi, se vor dezvolta – separat – (conform tezei lui Marcel Raymond) o direcție a poeților "artiști", lucizi, care dau ființă teoriei *poeziei pure* (Mallarmé, Valéry) și una a poeților "iluminați" (Rimbaud), care duce spre, în timp, programele de avangardă, suprarealism, "capăt" al experiențelor poetice asupra formei, amenințate cu disoluția totală a sensului, cu dispariția programată a logicii verbale. (11)

Ambele direcții au drept premisă revoluția înfăptuită de simbolism în privința relației sens – formă. Elementul central al poeticii simboliste, sugestia, reprezintă treapta "intermediară" de eludare a expresiei directe a sensului, de accedere la o "logică nouă", înălțată pe sugestivitatea *sui generis* a formei de natură muzicală. Muzicalitatea simbolistă e "predicată" întîi ca *delectatio* ("De la musique avant toute chose") și practic recomandată în procedee ("Et pour cela préfère l'Impair") vizînd, ca în poemul verlainian, măsura versului, ori refrenul, repetiția, lait-motivul, armonia formală. Astfel, poezia cedează pentru întîia oară primatul nedezmințit al sensului, al "fantaziei" ideatice, în favoarea "magiei evocatoare"sălășluind în "muzică și culoare", în sugestia sinestezică.

Poezia românească păşeşte pe calea schimbărilor, anunțate în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea de Alexandru Macedonski, asimilînd influența franceză a curentului simbolist. Pentru secolul care se deschide sub accentele acestui tip de discurs liric, modernitatea va însemna, de asemenea,

experiența transformării *canonului* (liric tradițional) într-un ritm mai alert, și cu deschideri mai diverse. Lirica primei jumătăți de secol XX are o dinamică neîndoielnic mai marcată decît veacul precedent. După "ecloziunea" simbolismului, curent care a făcut mulți adepți, devine un fapt interesul creatorilor de a atrage atenția, metatextual, asupra experiențelor lor. Se manifestă cu frecvență vădită explicitarea "poziției" literare, sau, după caz, a doctrinei. Fie că este vorba de grupări (simbolism, suprarealism, avangardism, dar și: gândirism, ortodoxism, neoromantism), ori de atitudini promoderniste sau tradiționaliste afișate de reviste (*"Viața românească"*, *"Sburătorul"*, *"Gândirea"* etc), fie că se manifestă la mari creatori individuali (O. Goga, T. Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu), *conștiința poetică* reprezintă deja un "angajament" public, nu de puține ori implicat în dispute teoretice și polemici. "Atacuri" plecate din convingeri și din alte opțiuni estetice au pornit, de pildă, spre mari autori (1927, Ion Barbu împotriva lui Tudor Arghezi; 1934, Eugen Ionescu împotriva lui Tudor Arghezi și Ion Barbu), pe considerente de poetică implicită.

Lirica românească în primele decenii ale secolului este dominată, aparent, de o falie între scriitura tradițională conservatoare, obstinată în păstrarea tiparelor și valorilor extraestetice conținute în operă (promovată cu deosebire de gruparea sămănătoristă) și noua poezie orientată spre influențe europene, fie că e vorba de simbolism, expresionism, sau de avangardism. Pînă în 1919, cînd apare revista *"Sburătorul"*, condusă de E. Lovinescu, bastion al modernismului și al sincronizării cu literatura europeană, tradiționalismul poetic continuă în sinul liricii unor creatori precum G. Coșbuc, Al. Vlahuță, adică pe linia idilismului rural sau a epigonismului

eminescian. Distanța între programele "misticismului țărănesc", cum le-a numit E. Lovinescu (sămănătorismul și poporanismul) și adoptarea programatică a modelului simbolist, promovată de reviste precum *"Viața nouă"*, a lui Ov. Densusianu, este evidentă. Poezia cunoaște, în perioada aceasta, fapt fără precedent în istoria liricii noastre, disputa pe tărîm estetic, solidaritatea grupărilor aflate în cauză, angajamentul literar.

Creatorii români refac o "ceartă a clasicilor cu modernii" pe terenul, mai curînd, al inspirației: un teritoriu tematic legînd cu aspirațiile patruzecioptiste, pe de o parte (viața țăranului, inspirația din folclor, din "realul" lumii rurale – poezie în care modalitatea, *idilică* sau *realistă*, distinge între *sămănătorism* și *poporanism*), salonul de poezie evanescent-muzicală, citadină și gratuită, "modernă", pe de altă parte. O revistă precum *"Sămănătorul"* continuă, propriu vorbind, *"Curierul literar"* din 1901, la care colaborau G. Coșbuc, Șt. O. Iosif, Al. Vlahuță, Ilarie Chendi, N. Iorga. Primul număr al *"Curierului"* reproducea fragmente din *Introducția* la *"Dacia literară"*, a lui M. Kogălniceanu. Ideile sînt reluate: afirmarea literaturii naționale, obiectivele criticii, înlăturarea imitațiilor străine. După patru numere, redacția anunță apariția unei noi reviste săptămînale, sub conducerea lui G. Coșbuc și Alexandru Vlahuță. Este vorba de *"Sămănătorul"*, apărut la 2 decembrie 1901, la București, la inițiativa lui Spiru Haret.

Gruparea care a dominat, pe această direcție, primul deceniu al secolului XX, poartă însă amprenta ideologică a celui care a început colaborarea permanentă în 1903 și a condus-o între anii 1905-1906, elaborînd o doctrină a curentului: N. Iorga. Sămănătorismul rezervă literaturii o tendință, aceea de a face un obiect predilect din viața țăranului.

Ca formă, lirica sămănătoristă este romantică, înfăţişînd idilic o lume inventată, pitorească şi patetic glorificată. Valorile semănătoriste sînt dictate de un cod moral, de o aplecare exclusivă către fundamentul etnic şi beneficiile morale ale contactului peren cu sursa. Justificare estetică i-au dat puţini scriitori, şi aceia "împărţiţi" cu gruparea poporanistă, revendicaţi, adică, deopotrivă: O. Goga, M. Sadoveanu. Şi aceasta pentru că opera marilor creatori avea în tendinţa ei organică această înrîurire, iar nu altminteri. Curentul a făcut adepţi, liricii fiind Şt. O. Iosif, Al. Vlahuţă.

Curentul tradiţionalist oponent este poporanismul, care i-a avut drept ideologi pe C. Stere şi G. Ibrăileanu. Din 1906, ideile lor conturate într-o doctrină apar în revista ieşeană *"Viaţa românească"*, purtată cu inteligenţă spre succes prin contribuţia lui G. Ibrăileanu. Cum s-a mai spus, meritul criticului a fost acela că nu a lăsat revista să se confunde cu ideologia, ceea ce i-a atras şi supravieţuirea literară, mult după ce curentul se "încheiase", cum a declarat chiar mentorul, adică după îndeplinirea scopurilor socio-politice care îi dăduseră justificare: Marea Unire din 1918, reforma agrară, asigurarea drepturilor cetăţeneşti pentru ţărani. În privinţa literaturii, poporanismul se opune idilismului sămănătorist şi promovează cu energie un *model realist* de viziune asupra vieţii, suferinţei şi situaţiei precare a ţăranilor. Un motiv specific este cel al *"datoriei"*, al datoriei "uitate" a intelectualilor faţă de masa ţărănească, aceea care duce în spatele ei toată societatea. Ideile poporaniştilor vizau ridicarea culturală a ţăranilor, crearea unei literaturi care să nu mintă în privinţa lor şi care să-i îndrepte către luminarea spirituală. Reprezentanţii literari sînt mai ales prozatori, aflaţi în cercul *"Vieţii româneşti"*: Gala Galaction, Calistrat Hogaş, M. Sadoveanu, I. Agârbiceanu.

Curentului i se alătură, ca orientare, revista *"Luceafărul"*, apărută la Budapesta (1902-1906) şi Sibiu (1906-1914). Au colaborat aici în special O. Goga şi I. Agârbiceanu.

Formele poeziei care "descriu" modelul românesc tradiţional nu trebuie, însă, confundate cu extremele ideologice ale curentului. O istorie internă a genului ne arată că valorile se află, cum era şi firesc, dincolo de zgomotul excesiv al înfruntării între combatanţi. Retorica programului "sămănătorist", susţinut de nume ilustre ale culturii române, între care se detaşează cu autoritate cel al lui N. Iorga, mentorul grupării pentru perioada cea mai importantă, nu va suplini inferioritatea estetică a producţiunilor lirice. Ceea ce se defineşte drept apărare a specificităţii lirice şi spirituale româneşti nu este decît supralicitarea unei reacţii faţă de mişcarea inversă, de împrumut literar din moda europeană. Adevărata "direcţie" poetică tradiţională este de căutat la marii poeţi care leagă cu "timbrul" esenţial, al unei "vorbiri" inconfundabile, prin care, în matricea limbii poetice răzbate ceea ce este *intraductibil* din modul de a înţelege lumea şi a o reprezenta, chiar "visînd", şi care defineşte "patria" unei limbi. Sensibilitatea poetică este primordial una "matricială", raportată la ceea ce limba "închide" în latenţele ei, la ceea ce idiomul poetic recuperează din puterea de expresie a acesteia şi care se revelează numai "celor aleşi", cum ar fi spus criticul. Viziunea asupra lumii, filosofia implicată în "alegerile" oferite de limbă pentru situaţiile celor mai profunde "comunicări", geniul actualizării acestor virtualităţi pătrund pe calea regală a marii poezii, care nu are "seamăn" în nici o traducere şi care, mai întotdeauna, impune ea însăşi o "poetică", iar nu se supune unui "program".

Tendința modernistă înregistrată la finele secolului al XIX-lea de revista lui Macedonski, *"Literatorul"* și altele, apropiate, ca *"Liga ortodoxă"*, *"Revista modernă"*, *"Forța morală"* ș.a. este urmată în primul deceniu al secolului XX, în linia "anticanonică", de *"Linia dreaptă"*(1904), condusă de V. Demetrius și T. Arghezi, dar mai ales de *"Viața nouă"*, între 1905 și 1925, avîndu-l ca director pe Ov. Densusianu. Un eseu celebru al lui T. Arghezi datează de atunci, publicat în *"Linia dreaptă"*: *Vers și poezie*, în care se manifestă atitudinea anti-sămănătoristă, se distinge modern între proză și poezie, aceasta din urmă fiind determinată esențial de atitudinea lirică.

În felul acesta, chestiunea *canonului literar* se pune explicit. Dacă înțelegem prin *canon* un model, instituționalizat prin adoptarea largă a formulei estetice, prin circulație și influență, prin răspîndirea, frecvența schemei în literatura epocii, vom admite că *tradiționalismul* (reprezentat de sămănătorism, poporanism, dar și de verbul unui mare creator precum Octavian Goga) se dezvoltă în descendența unei mișcări care în urmă cu cîteva decenii reprezenta la rîndul ei o "direcție nouă", mai bine spus o necesitate literară (direcția *națională* de la revista *"Dacia literară"*, peste alte cîteva decenii direcția "nouă" încurajată de Titu Maiorescu și revista *"Convorbiri literare"*). Canonul presupune, de asemenea, imitația (adoptarea, preluarea) unui model recunoscut, care a experimentat și succesul de "rețetă", sau de public. Asistăm, așadar, la momentul cînd această formă de tradiție deja instituită este pusă în cauză, în numele altei orientări estetice, modernist – simboliste la început, care va genera, la rîndul ei, un *canon poetic* în primele decenii ale secolului XX.

Canonul este determinat și de existența conștiinței estetice și a *corpusului* teoretic care "descrie" modelul. Firește că, în

istoria sa, un rol hotărîtor îl au transferul unui inventar recognoscibil de elemente ale genului, cum şi retorica specifică. Conştiinţa noului se afirmă cu orgoliu, împotriva altui... canon. Faptul este în seama creatorilor înşişi, iar nu a criticii, care manifestă adesea inerţia oricărui receptor. Observaţia lui E. Lovinescu din *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, vine în acest sens (Cap. XXV, *Poziţia criticei faţă de orice literatură contemporană: ostilitatea faţă de noutate*): "Fenomenul e legitim nu numai din partea publicului, ci şi din partea criticei, deoarece, prin însăşi formaţia lui, călit la şcoala trecutului şi cu aderenţe încă vii în culturile dispărute, criticul reprezintă o forţă reacţionară, aşa că în artă, principial, progresul nu se poate realiza printr-însul, ci prin artişti. /2/ Excepţiile provin, în genere, din formaţia pur artistică şi din integrarea în grupări de artă a unora dintre critici. (...) Cazul e prezent şi în literatura română... Primit cu ostilitate evidentă de unii şi cu cu indiferenţă de cei mai mulţi, simbolismul nu şi-a găsit expresia critică decît în înşişi creatorii lui. (...) D-nii O. Densusianu, F. Aderca sau N. Davidescu s-au transformat în teoreticienii propriei lor estetice." Concluzia lui E. Lovinescu vizează modalitatea introducerii, prin actul teoretic, a noului, a esteticii novatoare: "Critica are nevoie de astfel de brusce irupţiuni în sînul ei, de deschideri de ferestre şi uşi, prin care aerul viu să aducă zbuciumul căutării de sine în forme noi sau cel puţin să creeze acea atmosferă de înţelegere sau numai de combativitate necesară oricărui progres." (12)

Două decenii de coexistenţă a tradiţiei "rurale" şi a inspiraţiei moderne simboliste, a melancoliei dezrădăcinării şi a noii sensibilităţi de *spleen* poetic au dus şi spre amestecul unor

forme. Creatorii "vechi" scriu în tonalitatea poeziei ardelene - grave şi cu ascendenţe folclorice - mesianice, răzvrătite în numele unor aspiraţii de neam şi identitate istorică. "Peregrinul transilvan" reapare ca motiv, legat de poetica înstrăinării, resimţite individual şi în numele unei întregi colectivităţi (Şt. O. Iosif, O. Goga). Satul, umanitatea arhetipală, casa, plîngerea despărţirii de lumea matricei spirituale şi organice răsună ades în lira acestor poeţi. Se conturează o tematică specifică, purtînd o "tendinţă" şi orientînd creaţia către solemnitate şi patetism. Eul poetic se "obiectivează" în lamento-ul pornit dintr-o suferinţă colectivă. Se remarcă, totuşi, în contraponderea variantei grave, continuarea (pe o notă, aşadar, mai senină) a dispoziţiei bucolice coşbuciene. Lirica tradiţională este, patetică sau senină, de sorginte (neo)romantică. "Lizibilitatea" ei este deplină, tematica distinctă, iar, cînd nu este legată de o desfătare procurată de răgazul contemplativ, angajată.

Poezia lui **Şt. O. Iosif** se încarcă de accentele dezrădăcinării, de nostalgia natală, deşi poetul trăieşte o perioadă în plin Paris literar, racordat la tonul poeziei moderne şi la "actualitatea" estetică viu dezbătută în celebrul mediu literar. Mai mult, "sămănătorismul" pare să-şi fi avut o importantă pregătire în lungile discuţii de la *Closérie des Lilas*, cafeneaua din faţa gării Montparnasse, între Şt. O. Iosif, D. Anghel şi alţi tineri literaţi pătrunşi de ideile însufleţite ale curentului de mai tîrziu, poeţi care îşi vor găsi o platformă estetică legată de o ideologie socială, ori chiar politică. Şt. O. Iosif va semna, în primul număr al revistei *"Sămănătorul"*, programul exprimat într-un triptic de sonete, *Către tinerii poeţi*: "(...) Întunecată-i steaua ţării noastre... / Înstrăinaţi trăim în zile grele, / Şi viitorul – plin de semne rele – / Vesteşte

lacrămi numai – şi dezastre... // Spre voi se-ndreaptă glasul rugii mele, / Fraţi cîntăreţi! Sus inimile voastre, / Poeţi pierduţi prin nori şi zări albastre / Ce nu visaţi decît la flori şi stele... // Nu osteniţi, ca-n asfinţit de seară, / Ci – treji la mîndrul sunet de fanfară – / Veniţi cu suflet şi cu voie bună / Spre soarele ce-i gata să răsară, / Să înălţăm iar flamura străbună / A dragostei de lege şi de ţară!"

În versul său se conturează deja "glasul" poeziei lui O. Goga, într-un fel "legatar" al domeniului "angajat" al lui Şt. O. Iosif. În 1911, poetul mai vîrstnic publica în *"Viaţa românească"* o *Scrisoare lui Goga*: "De-acum te las pe tine şi pe-ai tăi, / Şi-Ardealul plin de cîntece şi jocuri, / De mîndre fete şi voinici flăcăi...// De-aş fi rămas ca tine, în Ardeal, / Statornic stîlp al datinei străbune, / Într-o căsuţă albă, sub un deal, / Ferită de primejdii şi furtune...// (...) Să stau şi eu de tine-alături azi, / Şi eu ca tine să-mi încheg cîntarea / Din vuietul eroicilor brazi / Ce strigă peste culmi redeşteptarea!" Şi alte motive ale liricii lui Iosif se "citesc" intertextual în poezia figurilor satului, a "portretelor" lirice mai cunoscute ale lui Goga. Iată efigia *Cobzaruiui* iosifian: "Salută zdrăngănind din strune, / Bătînd cadenţa la picior, / Şi cîntă, legănîndu-şi capul, / Cobzarul, mîndru cerşetor...// Iar după datina străbună / Cînd îi întinzi paharul plin, / El nu bea pînă ce închină / Şi varsă jos un strop de vin ..." *Lăutarul* aminteşte de cinstitul Laie Chiorul: "Vestit era odată lăutarul! / La zile mari, bătrîna-i aiăută / De cîte ori cu galbeni fu umplută / Şi-n loc de vin cu aur plin paharul." Înaintea lui Goga, poetul fixează liric imagini ale umanităţii rurale, ridicate la însemnătatea modelului, permanenţă antropologică. Monografia lirică a satului transilvan leagă, prin Iosif, pe Coşbuc de Goga (iar, pentru primele exerciţii poetice, juvenile şi izolate, chiar de

Blaga începuturilor scrisului). Se pot citi, pe aceleaşi imagini idilice ale existenţei campestre, accente ale *neotradiţionalismului* interbelic, reprezentat de poeţi ca V. Voiculescu şi I. Pillat.

Ca şi acesta din urmă, care a început ca simbolist şi a executat apoi rafinat acordurile unei partituri mai autentice, ale vocaţiei autohtoniste a formei şi imaginarului, Şt. O. Iosif a "încercat" şi alte voci. Sensibilitatea miniaturilor, a "jocurilor" pentru copii, a universului mic ni-l arată ca "precursor" al lui G. Topîrceanu sau al lui Tudor Arghezi. "Nici un poet român, scria E. Lovinescu în 1919, n-a subţiat în lamele atît de fine şi străvezii şi n-a prefăcut poezia într-o muzică atît de simplă, de melopeică, într-o succesiune de cuvinte atît de naive şi meşteşugite." Exegeza a mai stabilit zone de interferenţe între *panteismul* unui poem ca *Linişte* şi linia blagiană a motivului: "Cu braţele sub cap, ce bine mi-i / Cum stau aşa, în liniştea divină: / Pămîntu-i cald şi cheamă la hodină, / Întocmai ca o mamă pe copii.../// Pămînt, bătrînă gazdă primitoare / A tuturor trudiţilor din lume, / Ce bun eşti tu în zilele cu soare! // Tu-i hodineşti, i-adormi, îi legeni lin / La sînul tău, şi nu-i întrebi de nume / Nici unde merg şi nici de unde vin..." *Toposul leagănului chtonian*, contopirea cu mineralul sau abandonarea în braţele ... solare ale materiei anunţă abandonul de sine al fiinţei din poemul lui Blaga *În lan*, reactivînd, totodată, o imagine cunoscută a *Verii* lui G. Coşbuc.

Şt. O. Iosif nu a fost străin de influenţele simboliste, pentru că a "trăit" literar în apropierea curentului. Biografia lui consemnează o colaborare îndelungată cu D. Anghel, poetul floral al armoniilor de..."grădină" simbolistă. (Pînă la dramatica lor despărţire, cei doi au semnat producţii comune, diverse sub raport generic, sub pseudonimul A. Mirea.) În

versurile lui Iosif se pot decela însă tonurile mai grave ale solitudinii bacoviene, premergătoare imaginilor dezastrului firii, descompunerii pluviale (a) *Lacustre(lor)*, sau dezolării materiei autumnale: "Ţi-aduci aminte de grădina morţii? / Era-n amurg, cînd ziua se îngînă / Cu noaptea şi, ţinîndu-ne de mînă, / Lăsasem paşii noştri-n voia sorţii" (*Grădina morţii*); "Copacii, despuiaţi şi jilavi / Şi trişti ca cerşetorii schilavi, / Gem biciuiţi de vînt şi ploi..." (*Se-ntorc iar zilele noroase*)

Literatura română a păstrat, ca "specie" particulară, din creaţia lui Iosif, "cîntecul de leagăn", susţinut de o delicată dicţiune lirică. În ansamblul ei, poezia iosifiană a impus un gen la începutul secolului, cu toate ramificaţiile alternative la direcţia definitorie. Fără să fie structural nici simbolist, nici ludic, nici tenebros, nici profund existenţial, poetul a "anunţat" totuşi, cum s-a observat, anumite tendinţe care vor naşte arta în opera altor confraţi.

Formula "patriarhală" a figuraţiei poetice (titlul celui de-al doilea volum al lui Iosif - după *Versuri*, 1897 - exprimînd direct caracteristica şi dominanta tematică: *Patriarhale*, 1901) se păstrează, dar se şi nuanţează în volumele următoare, inferioare însă estetic: *Poezii. 1901-1902*, apărut în 1902, *Credinţe*, 1905, *Poezii. 1893- 1908*, apărut în 1908, *Cîntece*, 1912. Poetul are o vădită înclinaţie romantică, alimentată şi de literatura germană intens frecventată, iar în numeroase cazuri chiar tălmăcită, strălucitor, de el: Heine, Goethe, Uhland, Schiller, Lenau, Gottfried Keller etc.

Opera scriitorului comportă şi alte variante tematice, legate chiar de prezenţa tîrgului, sau de *spaţiul străin*, cum este Parisul preumblărilor melancolice, într-o altă apropiere posibilă

de Goga celorlate volume, intimiste şi nostalgice: "De cîntece Parisu-i plin / Ca marea de sirene, / Şi nu mai pleacă cei ce vin / Pe ţărmul mîndrei Sene. //(...) Dar creadă cine cum o vrea, / Cum crede să-şi aleagă; / Nu-s doine ca în ţara mea / Pe lumea asta-ntreagă." Într-o notă cunoscută, poetul slăveşte "muza populară" şi spaţiul autohton, metonimizat obişnuit în motivul omniprezent al casei. Este aici eternul sens al "cîntecului", legat de lumea familiară: "Cînd seara-n ceasuri de singurătate / Îmi sprijin fruntea visător pe mînă [poza romantică aminteşte de Gr. Alexandrescu: "Pun mîna pe-a mea frunte..."], / Poveşti străbune, cîntece uitate, / Cu glasuri de tilinci îndepărtate / Îmi amăgesc iar gîndul şi mă-ngînă, / Şi-atunci te văd plutind surîzătoare / Din negura de vremi *băsmuitoare* [s. n., creaţie lexicală iosifiană]...// Eşti tu, izvor de nouă poezie, / Prilej de gînduri noi, urzite iară [solemnitate apropiată de aceea a tonalităţii lui Goga] / O, drăgălaşă muză populară! [sic] / În ochii tăi e cer senin de vară, Şi fermecata mea copilărie / Mi-o readuci, de tine-ademenită... / Fii dar la vatra mea binevenită! // Ca-n alte vremi, şi-acum fă să coboare / Asupră-mi iarăşi liniştea dorită, / Să uit de tot, uitat de-orice ispită, / Să-mi pară lumea pajişte-nsorită." (*Cînd seara în ceasuri de singurătate*) Titlul dobîndeşte, ca în alte numeroase cazuri, rezonanţă intertextuală eminesciană, privitoare la *toposul* reveriei solitare, cu o figuraţie poetică "imponderabilă" aducînd cu *Sonetele* eminesciene ale vrajei indicibile, "coborîte" pe verticala unei fantasme din ce în ce mai ..."apropiate". Altminteri, "coborîrea" alinătoare a cîntului în casa celui neîmpăcat, atît de transparent aceeaşi ca la Goga, dobîndeşte o adevărată consistenţă poetică de "invariant".

Mai mult, *cîntul* se însoţeşte fără variaţii cu spaţiul *reveriei* compensatorii, figurate de "casa onirică", aceeaşi cu cea natală.

Să ne amintim o explicație bachelardiană în acest sens: "Ainsi, une maison *onirique* est une image qui, dans les souvenirs et dans les rêves, devient une force de protection. Elle n'est pas un simple cadre où la mémoire retrouve ses images.(...) *L'acte d'habiter* se couvre de valeurs inconscientes".(13)

Motivele se înlănțuie, cu evidente rezonanțe din creația anterioară, dar și în poezia care va consacra, în aceeași direcție, pe Goga. "Cîntărețul" este adeverit de cîntecele lui, care-l urmează în spațiul securizant, al casei: "Doar seara, cînd trudit de cale, / Se-ntoarce-n casa lui sihastră, / S-audă cîntecele sale / Cîntate de la vreo fereastră, // S-asculte dus și nici să-i vină / În minte cînturile-acele, / Să-i pară-o inimă străină / Că sufere și plînge-n ele..." *Lirismul obiectivat* ("pierdut" în jalea *celor mulți*) al lui Goga își află aici un corespondent lizibil: "jalea unei lumi..." răsună, substituindu-l, în cîntecul individual.

Lipsit, fatalmente, de adîncimea concepției care dă un sens lumii, adică de o filosofie, *Weltanschauung* care definește întotdeauna marile creații, dar și de poeticitatea rafinată a discursului pe toată întinderea operei, Șt. O. Iosif rămîne reprezentantul prin excelență al minoratului estetic tradițional, adică sămănătorist.

Note

1. Formula cu care Eugen Simion se apleacă asupra începuturilor poeziei româneşti, din creaţia secolului al XIX-lea, în *Dimineaţa poeţilor*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980.

2. Cf. Mihai Zamfir, *Din secolul romantic*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989.

3. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediţia a II-a, Editura Minerva, Bucureşti, 1986, p. 865.

4. Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea pînă la mijlocul secolului al XX-lea*, în româneşte de Dieter Fuhrmann, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, p. 10.

5. *Ibidem*, p. 13.

6. Nicolae Manolescu, *Poezia între cele două războaie mondiale – vîrsta modernă a lirismului*, în *Istoria literaturii române. Studii*, Editura Academiei, Bucureşti, 1979, p. 216; *Despre poezie*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987.

7. Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 49.

8. Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, DUNOD, Paris, 1990, p. 3.

9. Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 49.

10. *Ibidem*, p. 50.

11. Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, traducere de Leonid Dimov, Editura Univers, Bucureşti, 1998.

12. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, pp.385-386.

13. Gaston Bachelard, *La terre et la rêverie du repos*, José Corti, Paris, 1997, p. 119.

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

OCTAVIAN GOGA

Profetice au fost nu doar "*cîntarea pătimirii noastre*", sub a cărei forţă se înscrie poezia ardelenească, printr-un tipar inefabil, nu doar *mesianismul* unui neam răzvrătit în genunchi, ci chiar *calea* săpată în marmora poeziei, în trupul ei încă latent, în verbul ce avea să se nască, în lirica românească de la începuturile secolului XX. Vocea - cutremur, oraculară, a lui Octavian Goga, imprimă vorbirii poetice o amprentă care va rămîne pururi numai a ei. Ieşit din Răşinarii Sibiului, care au mai dat culturii un Cioran, scepticul neîmpăcat, şi rămînînd, precum Creangă (1), legat (fără alternativă estetică viabilă) de lumea care a dat sens operei, de fondul spiritual şi etern al matricei: satul – simbol, scriitorul a conferit, la rîndul lui, aură sacră acestei întocmiri care este Ardealul din cîntecul său.

Esenţa creaţiei lui Octavian Goga ţine de această legătură organică cu o lume pe care poetul a ridicat-o la demnitatea mitului. În acest sens se conturează şi poetica explicită a creatorului, care s-a declarat întotdeauna un "apostol al neamului", o voce în slujba celor umiliţi de o soartă, istoriceşte, nedreaptă. Din împrejurarea istorică, artistul creează însă o determinare ancestrală, capabilă să nască, în termeni estetic adecvaţi, impresia *tragicului*. Viziunea sumbrei fatalităţi, împotriva căreia omul nu se poate ridica, fiindcă trăieşte în cea mai desăvîrşită subordonare, fiind vorba, în fapt, de însăşi condiţia lui umană şi socială, răsare implacabilă din versurile grandioase cîntăreţului durerilor unui neam întreg. În acelaşi timp, poezia îmbracă voce profetică, devenind prin

compensație o cale oraculară a mîntuirii, o formă anticipatoare a răzbunării, un strigăt amenințător.

Apariția, în 1905, a volumului *Poezii* a stîrnit o vie reacție din partea publicului și a criticilor: "Efectul produs asupra marelui număr de cetitori – avea să scrie Titu Maiorescu un an mai tîrziu, în *Raportul către Academie*, cînd poetului i se conferea un important premiu - credem că provine mai întîi din forma frumoasă în care autorul a știut să exprime cuprinsul "patriotic" al multora din versurile sale. În adevăr, emoțiunile ce le simte și ni le transmite tînărul poet sunt izvorîte din viața națională a acelei părți a României în care s-a născut și în mijlocul căreia a trăit (...)." (2)

Pentru cine cunoaște poziția mentorului Junimii în privința finalității artei, observația poate părea contradictorie. Titu Maiorescu a apărat cu fermitate ideea gratuității actului estetic, așadar independența artei în raport cu orice fel de "teză" sau de "tendință". Celebra apărare a lui Cargiale (*Comediile d-lui I. L. Caragiale*) punea explicit problema incompatibilității între arta adevărată și formularea oricărui scop, respectiv "tendință" în proiectul estetic. La vremea respectivă, criticul dădea un verdict implacabil: împins de cele mai nobile sentimente, cum ar fi dragostea pentru țară, creatorul nu poate fi pentru aceasta adevărat artist, ceea ce rezultă sub asemenea concepție fiind "imoral în sensul artei". Arta este morală prin însuși faptul că este artă, că are, adică, o valoare în sine, singura care scoate pe spectator din lumea lui, guvernată de egoism (de *rău*, în sens *schopenhauerian*) și-l ridică în lumea "ficțiunii ideale", purificîndu-l și, firește, dezlegîndu-l de acțiunea practică, de cotidian, de rău. Orice altă finalitate dată operei, în afară de conținutul estetic, va cădea sub incidența "imoralității", pentru

că se va fi dovedit "impură", legată de factori extraestetici. Chestiunea nu poate fi ignorată acum, după ce criticul pare a fi ocolit cel mai important comandament al Artei:

"Ce e drept, patriotismul, ca element de acțiune politică, nu este materie de artă, oricîte abateri s-au comis și se mai comit în contra unei regule așa simple. (...) Cu toate acestea, patriotismul este în inimile sincere, în afară de orice tendință politică, și întrucît este astfel, poate fi, în certe împrejurări, născător de poezie." (3)

"Împrejurările excepționale" în care se manifestă verbul tînărului creator dictează celebrului critic "revizuirea" (în termeni lovinescieni) de mai sus. Principiile estetice rămîn, cu toate acestea, neatinse, dată fiind "sinceritatea" emoțiunii, pentru Maiorescu cel din 1867 reprezentînd "condițiunea ideală" (4) a poeziei, "conținutul" ei (și această convingere va suferi ulterior un amendament important. Criticul va reformula, cum se știe, criteriul, restrîngînd domeniul liricii la "sentimentul contemplat", diferit, adică, de acela direct, "trăit"). În același timp, cum se arată explicit, excelența formei ("condițiunea materială" a poeziei) rămîne pentru Maiorescu decisivă în acordarea judecății de valoare, cu toată concesia făcută în privința "conținutului":

"Dar unde se vede arta scriitorului nu este în patriotismul simțit, ci în manifestarea lui menținută în dreapta măsură a frumosului."

Cuvîntul maiorescian înseamnă recunoașterea timpurie a poetului și salutarea, după scurta activitate publicistică a

autorului, la revistele "Tribuna", "Revista ilustrată", "Familia", "Luceafărul", a primului op închegat: *Poezii*, Budapesta, 1905.

Opera în versuri a poetului răşinărean mai comportă cîteva volume, antume publicate pînă în 1916 şi unul postum:

Ne cheamă pămîntul, Bucureşti, 1909
Din umbra zidurilor, Bucureşti, 1913
Cîntece fără ţară, Bucureşti, 1916
Din larg (Poeme postume) apare la Bucureşti, în 1939.

Natura inspiraţiei, în lirica lui Octavian Goga, e inedită mai ales sub raportul discursului, al "reliefului" expresivităţii. O puternică personalitate se afirmă, dînd "vocii", cum s-a arătat de la început, o amprentă uşor *recognoscibilă*, care se clasicizează în scurt timp. Tonalitate gravă, articulare ceremonială, sobrietate asociată în proporţii de artă unei sentimentalităţi abstractizate, dar vii – acestea compun digitaţia artistului asupra partiturii tradiţionale. Vorbind despre individualitatea glasului liric al lui Goga, nu eludăm ascendenţa transilvăneană a poeziei, care găseşte în Şt. O. Iosif cel mai apropiat creator afin, sensibil la lumea obîrşiei. Arta lui Octavian Goga depăşeşte însă, prin rafinament şi vocaţie metafizică, maniera sămănătoristă a înaintaşului.

Ca şi Titu Maiorescu mai devreme, cel mai important critic al perioadei imediat următoare primului război mondial, E. Lovinescu, adversar declarat al direcţiei tradiţionaliste (aceeaşi care cantona obiectul artei la o tratare semiideologică, indiferentă la pulsul autentic al vocaţiei), este nevoit să facă, în privinţa poetului din Răşinari, o reformulare a poziţiei. Creaţia lui Goga este ferită de căderea estetică a "misticismului ţărănesc", proprie orientărilor doctrinare de tipul celei menţionate, chiar dacă poetul se apleacă asupra aceluiaşi

univers al ruralității. Recunoscînd meritele artei lui Goga, E. Lovinescu așază poezia în firescul determinării "istorice", singura justificată pentru clamarea suferinței colective. Sensul lamentației poetice este de găsit, cu alte cuvinte, acolo unde îl justifică o realitate istorică: în Transilvania de dinainte de Marea Unire din 1918. Ca și Liviu Rebreanu în proza de mare întindere, artistul constituie excepția față de caducitatea estetică a literaturii sămănătoriste și poporaniste, inspirate programatic de sentimentul solidarității cu clasa țăranului. Se poate scrie mare literatură plecînd de la aceeași tematică, sună concluzia autorului *Istoriei literaturii române contemporane*.

În fine, momentul Călinescu în exegeza operei lui Goga (în capitolul consacrat poetului între secțiunile *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent*) fixează și mai categoric natura prin excelență necondiționată a lirismului, creație fără constrîngeri, "pură" ca și aceea a lui Eminescu. Pentru filonul național, poetul leagă în timp cu verbul eminescian: "Goga a intuit mai bine decît oricare genul poetului *Doinei* și a știut să-l continue cu materie nouă. Și Eminescu și Goga cîntă un inefabil de origine metafizică, o jale nemotivată, de popor străvechi, îmbătrînit de experiența crudă a vieții, ajuns la bocetul ritual, transmis fără explicarea sensului." (5)

Ceea ce frapează la lectura scrierilor lui Octavian Goga este tensiunea "vocală", pasta vie în care se distinge un sunet grav, modelat după o retorică sugerînd dicțiunea sacră, a vorbirii din amvon. Vocea își conține ecoul, are amplitudinea conferită de înălțimea "dialogului" (într-un *analogon* al adresării spre divinitate, precum în *Rugăciune*), ori de natura implacabilă a rostirii oraculare. Profeție, blestem surd, *memento* al durerilor unei "lumi", *cîntare* ridicîndu-se dintr-un

cor al robilor: iată accentele esențiale ale *Poeziilor* din 1905. Forma de "oralitate" ceremonială, prin care vocea aspiră la o reprezentare vie, căci legată (cum avansa G. Călinescu) de o "ritualică" plîngere, mai poate evoca și un glas transindividual, venit din vechimea însăși a speței. De aici aspirația eului liric spre anonimat, spre topirea în glasul colectivității și implicit al unei conștiințe tragice. Chiar în postura de profet, poetul nu este decît întrucît servește, vizionar, celorlalți. Nu poți fi profet pentru tine. Glosînd pe marginea unuia din tilurile volumelor următoare (*Cîntece fără țară*, 1916), se poate spune încă de pe acum că, vorbind în intimitatea eului, poetul atestă depărtarea, *fără-de-țara*, pribegia și singurătatea. Pe de altă parte, însăși *distanța*, ruptura de indistinctul colectiv, potențează valorile prime ale *lumii* lui Goga:

Eu sînt o lacrimă tîrzie
Din plînsul unei mii de ani,
Sunt visul care reînvie
La vetrele celor orfani.
Sunt o mustrare călătoare
De pe tărîmuri fără glas,
Și dintr-o lume care moare
Sunt strigătul ce-a mai rămas.
(...)
Azi simt cum noaptea se coboară
Pe dimineața mea de ieri,
Cum cîntul meu se înfășoară
În giulgiul veșnicei tăceri...

(Fără țară)

Rostul acestei sfîșieri (care pentru poezie înseamnă alegerea tăcerii) nu poate fi citit decît în raport cu misiunea poetului din prima secțiune a operei, întîiul volum. Se poate spune că avem aici întoarcerea eului la propria voce, invers decît în ipostaza inițială, a pierderii în glasul și suferința celor mulți. Cînd nu este meditație în "pacea mută", cînd nu este un *Sonet* dăruit toamnei, "pustietate arsă", biciuită doar de "rîsul morții", poezia de după 1905 "rememorează" *topoi* ai discursului propriu, precum mai sus, dar în **melancolie**, dispoziție care trădează altă etate lirică.

Cea mai patetică dintre profesiunile de credință ale poeților, în tot acest secol XX, este *Rugăciune(a)* lui Octavian Goga:

Rătăcitor, cu ochii tulburi,
Cu trupul istovit de cale,
Eu cad neputincios, stăpîne,
În fața strălucirii tale.
În drum mi se defac prăpăstii,
Și-n negură se-mbracă zarea,
Eu în genunchi spre tine caut:
Părinte, orînduie-mi cărarea!

Nu numai datorită evlaviei adresării, sub care se frămîntă un spirit ce pare a începe ucenicia ascezei, nu doar pentru sunetul de litanie care dă corp poemului. De altfel, "paradigma" biblică a *rătăcitorului* și a aflării, prin revelație, a "căii", este transparentă, ca un pretext, ca o metaforă de la sine înțeleasă. O întreagă filosofie a renunțării de sine, poate nu străină de izvorul biblic al apostolatului, se întregește cu voința

răzvrătită, exprimată, în finalul mesianic, de legatarul unei semințiii întregi:

Alungă patimile mele,
Pe veci mirarea lor o frînge
Şi de durerea altor inimi
Învață-mă pe mine-a plînge.
Nu rostul meu, de-a pururi pradă
Ursitei maştere şi rele,
Ci jalea unei lumi, părinte,
Să plîngă-n lacrimile mele.

Poezia lui Goga va cunoaşte, prin aceasta, paradoxul negării principiului fundamental al lirismului. Eul aspiră spre contopire cu aproapele întru suferință, spre ştergerea individualității şi reprezentarea Celuilat. În sensul de față, adagiul rimbaldian *Je est un autre* se poate citi cu accentul, cuvenit, pe inefabilul şi puritatea *eului căutat*, care este altceva, *altul* decît eul psihologic, limitat. Ceea ce visează poetul este dezlegarea de sufletul propriu, de patima măruntă, individuală, într-o viziune a lirismului care dobîndeşte, astfel, obiectivare prin ipostazierea alterității, în locul identității. "Lepădarea de sine" pe calea suferinței, ascetica umilitate pe "calea" dobîndită în reculegere presupun anularea trăirilor eului, de care poetul se simte copleşit şi împotriva cărora imploră un ajutor divin:

În pieptul zbuciumat de doruri
Eu simt ispitele cum sapă,
Cum vor să-mi tulbure izvorul
Din care sufletul s-adapă.
Din valul lumii lor mă smulge...

Simbolismul poetic al negării eului în numele unei misiuni vestitoare, vizionarismul de factură mesianică merită comparația cu ceea ce presupune profeția propriu-zisă, conform textelor sacre. S-o facem, ajutați de comentariile unui celebru analist al profetismului biblic, André Neher: "Depășind cadrul unei comuniuni personale, experiența profetică traversează omul pentru a se dărui altora. Este ceea ce caracterizează profeția printre alte moduri de revelație. Este ceea ce-l distinge pe profet printre ceilalți oameni religioși. Revelația profetică nu se limitează nici la faptul de a se produce, nici la acceptare, nici la interpretare. Ea cere transmiterea. Profetul participă la transcendent nu pentru a comunica cu acesta în intimitate, ci pentru a împărți cu el efortul de a înfrunta ceea ce nu este de ordinul lui. Două acte conjugate constituie deci profeția: cel al revelației și cel al comunicării." (6)

Cîștigînd din acest suport simbolic (profeția mistică), împrumutînd din domeniul sacru (mantica, mesianismul) o formă pentru vocea poetică, Goga transferă asupra discursului liric gravitatea sensului care se transmite, astfel, de dincolo de eu. Altfel spus, instanța lirică se constituie în cale oraculară, golindu-se pe sine de individualitate.

Rolul *mesianic* al poeziei – cîntare, cum și al poetului prin vocea căruia vor glăsui la judecata din urmă "robiile de veacuri", se împlinește cu "țăria urii și-a iubirii". În lira poetului, pe partitura largă a simțirilor grandioase, își arată puterea accentele *veterotestamentare*, vindicative. G. Călinescu remarca puterea verbului, influențat de dicțiunea sacră a vocilor profeților din *Vechiul Testament*: "Ca la lectura blestemelor și profețiilor din Biblie, oricine se simte cutremurat de vestirea unor bucurii și răzbunări fără nume" (7) Așijderea, I.

Negoițescu atrage atenția asupra preferinței poetului pentru vehemnența și în general tonalitatea răzbunării vestite de profetismul *Vechiului Testament*.

Astfel, creația lui Octavian Goga toarnă în materie de inspirație biblică o voință de justiție socială, istorică, pentru ca, în rezultatul ei, să constatăm, precum G. Călinescu, "strania convertire a poeziei naționale în poezie pură", proces culminînd în poemul *Noi* (8)

Poetul se vrea pătruns de energie insurgentă, pentru a putea să se identifice cu revolta celor mulți, cu mînia poporului său:

În suflet samănă-mi furtună,
Să-l simt în matca-i cum se zbate,

cîntecul răscolind impetuos în povara, adunată, a durerii de secole:

Cum tot amarul se revarsă
Pe strunele înfiorate...

Nu va dispărea instanța lirică. Ea se metamorfozează în, treptat, vocea așteptată, mîntuitoare. Poetul este pe deplin identificat cu suferința care-și clamează, pe calea aceasta, *sfîrșitul*.

De altfel, întrega viziune poetică este marcată de această supradeterminare a *toposului* eschatologic (9) Sfîrșitul – salvare, în perspectiva căruia poezia se înalță ca prevestire, mesianică, se asociază ideii de soteriologie (mîntuire prin jertfa benevolă) pe care verbul poetic o împlinește. Poetul este

"glasul de aramă" al aşteptatei izbăviri. Purificat în jalea împărtăşită:

A mea e lacrima ce-n tremur
Prin sita genelor se frînge,
Al meu e cîntul ce-n pustie
Neputincioasa jale-şi plînge,

el este cel care *vede* într-un viitor al resurecţiei, care aparţine robilor de azi:

Ci-n pacea obidirii voastre,
Ca-ntr-un întins adînc de mare,
Trăieşte-nfricoşatul vifor
Al vremilor răzbunătoare.

(Plugarii)

Sfîrşitul apocaliptic al lumii ("*Dar de ne-om prăpădi cu toţii...*"), asociat preaplinului suferinţei, deficienţei de ordin etic (precum în pedeapsa biblică), se risipeşte în imaginarul diluvial, teribil, al unui poem precum *Oltul*:

Să verşi, păgîn, potop de apă
Pe şesul holdelor de aur;
Să piară glia care poartă
Înstrăinatul nost' tezaur...

Reiterare a miticului moment, tema poetică introdusă, **potopul**, preia din modelul biblic nu atît sensul său etic, fiindcă pedeapsa nu este a Divinităţii care amendează o lume a păcatului, ci mai curînd pe acela legat de o **reinstaurare** a

lumii. De altfel, nuanța este decelabilă în variantele ancestrale ale motivului: "Aspectul etic al povestirii biblice nu consistă, de fapt, doar în aceea că închide o moralitate, ori că potopul nu este efectul unui capriciu al zeilor, ci o pedeapsă dreaptă (...). Există, în povestirea biblică, o etică de structură, care merge dincolo de etica narațiunii. Mitul babilonian al diluviului este de structură non istorică. El se întemeiază pe concepția unui impas al istoriei. Lucrurile s-au înrăutățit în așa măsură în lume, încît nu mai este altă cale decît aceea de a șterge totul, de a trage o linie și de a începe totul de la zero." (10) Spre această semnificație înclină finalul răscolitor al *Oltului*, conținînd dimensiunea soteriologică a morții întru salvare:

Țărîna trupurilor noastre
S-o scurmi de unde ne-ngropară,
Și să-ți aduni apele toate,
-Să ne mutăm în altă țară!

Poem al revoltei surde și al nevoii de justiție divină, *Oltul* poartă semnul unei identificări metonimice: spațialitate – speță umană. Rîul adus la o configurație grandioasă devine simbolul explicit al utopiei salvatoare, al profeției expiatorii:

Tu, Oltule, să ne răzbuni!

Mizeria condiției, omul o răscumpără prin proiecția identitară – în martorul puternic, nezăgăzuit, prea încercat. Spațiul matricial al unui întreg neam suferind se poate, metamorfotic, re-compune în "altă parte". Poate, altfel spus, renaște, pe undele înspumate ale unei matrici acvatice (idee regăsibilă la M. Eminescu, în *Memento mori*), cu puterea

originară de a reface începutul. O asemenea disproporție față cu ceea ce poate fi durerea colectivă a unei comunități lipsite de drepturi, dar refugiată în universuri compensatorii (al poveștii, al mitului slăvind *ocrotitorul*, al utopiei), transcende referentul, ridicînd plîngerea la, cum observa G. Călinescu, o jale cosmică. Octavian Goga semnează o operă în care viziunea absolutizată a durerii se naște din contemplarea condiției umanului. Ceea ce face din artist un poet de o asemenea structură este, cum s-a văzut deja, concepția individualizată a poeticului, care întoarce genul la rădăcinile speciei, la vîrsta care consacra poetul-profet: *poeta vates*. Accentele vaticinare se întrepătrund, constant, cu vorbirea "inspirată", aceea care *vede*, dincolo de contingențele mizeriei istorice, un viitor dezrobit, dezlegat de lacrimi.

Imaginea tipică în construirea *toposului* rămîne totuși legată de soarta nefastă, poveste tristă a satului, (pe)cetluit în jale ca în *Așteptare*, ursit să numere cîte "un pribeag din orice casă". Ecouri eminesciene din *O, rămîi...*, *Revedere* se simt filtrate în dezolarea întrebărilor:

Unde-i astăzi cîntărețul
Glasul codrilor s-asculte,
Cetluind pe patru strune
Taina zvonurilor multe?
Și pribegitori, azi, unde-s
Ochii văzători a toate,
Să îmbrățișeze-ntregă
Vraja firii fermecate?

Răspunsul măsoară distanța irecuperabilă care a *înstrăinat* pe om de locul său, alungînd totodată și pe acela care știa tîlcurile, limba naturii:

În zadar de sus azi luna
Chipu-și împletește-n apă,
Ale firii înțelesuri –
Minte nu-i să le priceapă.

Răsună, peste lamentația gravă, reminiscențe ale vorbirii poetice din melancolia eminesciană a pierderii inocenței.

Soarta oamenilor care *au rămas* în sat, bătrîni fără copii, este invocată prin situații dramatice, dar care par a face obișnuitul unei lumi supuse catastrofei, cum apare ea în creația lui Goga:

Cîtă jale le-a fost scrisă!
Doi feciori aveau la casă...
Unu-i mort de astă toamnă,
Altul stă cu domni în casa.

(Părăsiți)

Celor plecați, satul le devine, prin forța lucrurilor, un loc interzis, care potențează durerea. *Pribeagul* își strunește murgul, care vrea să apuce pe drumul cunoscut:

Jos, în smalț de soare-apune
Turla satului strălucе;
Sapă murgul și nechează
Și-nspre vale vrea s-apuce...

Se înalță-n șea voinicul
Vede-o casă-ntre poiene,
Și cu mîneca cămășii
Zvînt-o lacrimă din gene.

Într-o clipă strînge frîul
Și-l îndeamnă-n altă parte,
Dîrz pleoapele-și închide...

(Pribeag)

Umanitatea universului lui Octavian Goga se distinge în două modalități esențiale: o figurație individuală, care portretizează liric exponenți ai satului-familie, solidarizat în cercul suferinței, și o colectivitate damnată (*Plugarii, Clăcașii, Noi, De la noi, Casa noastră, Bătrîni* etc.). Din prima categorie se desprind, generic, efigiile învățătorului (*Dascălul, Dăscălița*), sau ale apostolului - duhovnicul oamenilor -, preotul:

Moșneag albit de zile negre,
Așa îl pomenise satul,
Pe pieptărelul lui de lînă
Purtînd un ban de la-mpăratul.

Toposul salvatorului nu pare încă a se recunoaște în acest început – crochiu. Amplificată însă și nutrită de substanța harului, a semnului mesianic, imaginea se înalță în final, cu aceleași atribute ale *senectuții sacralizate*, ca în ipostaza personificată a *Oltului* ("*Bătrîne* Olt!; "*moșnege*"), sau ca în *emblema voievodală* ("Acolo dormi și tu, *arhanghel bătrîn*, / Tu, Ștefane, sfînt Voievoade", în poemul *De la noi*, invocată

pentru a face dreaptă venirea trimisului salvator:"Atunci cînd în soare din nou străluci-vor, / - De sus, din a ta-mpărăție: / Crai tînăr, crai mîndru, crai nou să le-ncingă, / Trimite, rugămu-ne ție!"):

Atîtea patimi plîng în glasul
Cuvîntătorului părinte
Şi-atîta dor aprind în inimi
De clipa răzbunării sfinte.
- Bătrînul mag înalță fruntea.
Ce sfînt e graiul gurii sale,
Din el va răsări norocul
Acestui neam sfîrşit de jale!

Lumea lui Goga este transfigurată de sentimentul supliciului şi al martirajului, cum şi de cel compensator, al trăirii prin anticipație a sfîrşitului eliberator, purificator ca în poemul *Oltul*, sau mesianic legat de o răzbunare a soartei, prin cel aşteptat. Poetul evocă solemn puritatea unei omeniri care pare a-şi trăi copilăria speciei, vinovată fără temei şi sublimă în acceptarea acestei condiții. G. Călinescu găsea că "țara pe care o înfățişează această poezie are un vădit aer hermetic. E un Purgatoriu în care se petrec evenimente procesionale, în care lumea jeleşte misterios împinsă de o putere nerelevabilă, cu sentimentul unei catastrofe universale." (11)

Clăcaşii întrunesc cel mai articulat semnele umanității tragice. Poezia conține, mai pronunțat decît în *Plugarii*, de pildă, ideea determinării nefaste. Imaginea de "procesiune dantescă", după cum a fost definită, se sublimează în *arhetipul* durerii, ca o sentință la eternizarea martiriului:

-Eu le vedeam înşiruirea lungă,
Cum gîrbovită-ncet înaintează,
Cum stăruind prin holdă-şi taie uliţi
Cerşitorind cu ochii stinşi o dungă
De nor pribeag în vînătul din zare.
(...)
-Erau clăcaşi: oştenii fără nume
Ce duc războiul mare-al tuturora,
Cei ce se sting în neguri şi uitare
Şi cad şi mor de cruda-mpovărare
A tuturor durerilor din lume...

Convoiul, ca o suită funebră ("părea o ceată tristă de-ngropare"), poartă spre nicăieri vieţi deja sfîrşite:

Moşnegi slăbiţi, ce scris aveau pe frunte
Zădărnicia pletelor cărunte;
Bărbaţi sfîrşiţi, cu sufletele moarte,
Cu tot amarul unei vieţi deşarte.
Şi-n lung şirag femeile trudite,
Cu ochii stinşi, cu sînul supt de trudă,
Înaintau în cale gîrbovite...

Sensul poeziei lui Octavian Goga se descifrează în preajma viziunilor crude, potenţate de conştiinţa deşertăciunii. Poetul nu o pune pe seama condiţiei socialmente mizere, iar justificarea istorică a gravei derelicţiuni devine pretextuală. De aici forţa, dincolo de bine şi de rău, a verbului liric - rămas totuşi, cu rezonanţa specifică, închis în rama timpului său.

Note

1. În viziunea lui G.Ibrăileanu, pe deplin justificată, Creangă nu a putut "ieşi" din lumea *Amintirilor* şi a *Poveştilor*, adică, mai corect spus, din formula care a nutrit filosofia de viaţă şi viziunea estetică, din formula literaturii care l-a făcut ceea ce este. Vrînd să scrie altfel, despre lumea tîrgului, ieşind din "cercul" inspiraţiei, înţelepciunii, *savoir*-ului ancestral, toate esenţiale, pe care le stăpînea fără rest, Creangă a devenit "mahalagiul": trivial şi de nerecunoscut. Articolul despre "ţăranul şi tîrgovăţul" Creangă fixează o judecată estetică şi un fapt de psihologie a creaţiei.

2. Titu Maiorescu, *Poeziile d-lui Octavian Goga, Raport citit în Academia Română pentru acordarea unui premiu (1906)*, în *Titu Maiorescu din Critice*, ediţie îngrijită şi tabel cronologic de Domnica Filimon, introducere de Eugen Todoran, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978, p. 322.

3. *Ibidem.*

4. În *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, primul studiu de referinţă în domeniul esteticii poeziei, din opera maioresciană.

5. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, op. cit.*, p. 610.

6. André Neher, *Prophètes et prophéties. L'essence du prophétisme*, Petite Bibliothque Payot, Paris, 1995, p.10, trad. n.

7. G. Călinescu, *op. cit.*, p. 608.

8. *Ibidem*, p. 609.

9. *Eschatologia* este "doctrina mistică-religioasă despre destinele finale ale omenirii, despre sfîrşitul lumii şi judecata de apoi (cf. gr. *eschatos* – ultim, *logos* – cuvînt)", dacă alegem cea mai simplă definiţie, din *Dicţionarul de neologisme*, Editura Academiei, Bucureşti, 1978, p.407. În fapt, "*toute* doctrine concernant les fins derniers de l'univers et de l'humanité. Pour les theologiens qualifie essentiellement le problème de la fin du monde et du jugement dernier", cf. Sylvain Auroux, Yvonne Weil, *Nouveau vocabulaire des études philosophiques*, Classiques Hachette, Paris, 1975, p. 74.

10. André Neher, *op. cit.*, p.130.

11. G. Călinescu, *op. cit.*, p.609.

BCUIAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SIMBOLISMUL ROMÂNESC

Formă de manifestare a **conştiinţei moderne a poeticului**, inaugurată la noi de **Macedonski** în secolul al XIX-lea, **simbolismul** împrumută din curentul european viziunea transformatoare asupra limbajului şi semnului poetic. Datorate decalajului temporal cu care se înregistrează afirmarea primelor atitudini pro-moderniste, caracteristicile mişcării româneşti se regăsesc într-o linie "tradiţională" (obişnuită, adică) pentru literatura română, aceea a **eclectismului formei estetice**. Comparaţia cu modelul european se poate face, de aceea, dintr-o dublă perspectivă, ţinînd, pe de o parte, de influenţa directă, simpatetică, în forma care nu trădează "depărtarea" de **canonul** adoptat, iar pe de altă parte în sensul preluării mai "libere" a modelului, care nu se mai constituie într-un reper dominator şi nu mai exercită "constrîngerea", presiunea obiectului imitat. În acest fel, se pot distinge două categorii de **acte poetice si teoretice**: ele se manifestă aproape egal, punînd în discuţie ideea însăşi de influenţă, respectiv "şcoală" literară.

Simbolismul a purtat pe valul succesului poeţi care au "trădat" formula din interior, situîndu-se pe o direcţie dictată de vocaţia ireductibilă, iar nu în subordinea unor precepte teoretice. **G. Bacovia,** cel mai mare artist simbolist român, este şi cel mai liber în tratarea modalităţilor poetice simboliste, obţinînd în opera sa inconfundabilă ceea ce se poate defini drept re-scrierea, resemantizarea lirică a unor motive şi teme cu "etichetă" evidentă. Legat atît de zorii mişcării, prin debutul său timpuriu, în revistă, cît şi de experienţa (şi automat

eroziunea) modelului în cele aproape două decenii pînă la publicarea volumului ***Plumb*** (1916), poetul pare a avea, la propriu şi la figurat, "ultimul cuvînt" în materie. Opera sa topeşte inspiraţia *verlainiană*, cu tonalităţile melancoliei autumnal- deceptive, cu armonia "monotonă" a "cîntecului", într-o formă extremă a *spleenului*. Viziunea poetică bacoviană anticipează, fără a o numi,"boala" de care e cuprins universul, precum la Blaga, în perioada convulsionată a "spaimei" de "Marele". Cromatica esenţializată, tăioasă, în contrast cu acel *continuum* policrom al "vederii", al "priveliştii" simboliste de "grădină", ca de pe paleta imaginară a unui impresionist, măsoară distanţa între "beţia" senzaţiilor şi severitatea tuşelor pe o pînză expresionistă. Întruchipare a exasperării, a nevrozei care a răvăşit simţurile, dar a ascuţit sentimentul ameninţător al sfîrşitului, al căderii, "atitudinea" lirică bacoviană este departe de "muzica interioară", dar şi de aceea exterioară, simboliste. Prin natura "expresionistă" (N. Manolescu) a figuraţiei sonore (ce-l apropie de muzicienii moderni şi foarte moderni care au redescoperit rafinamentul muzicii "primitive"(1), dizarmonice, disonant-răvăşitoare), prin transformarea ritmurilor în orchestraţie absurdă, a obsesiei născute din repetiţii, prin sentimentul pe care îl transmite, de opresiune cosmică (2) sub care insul se află condamnat (I. Pop), lirica bacoviană a depăşit simbolismul. Poetul se serveşte, am putea spune, de simbolistica (de data aceasta) constituită, a formulei şi, din poezia cu apetit livresc a decadenţilor, el face un *intertext* livresc în sine. Raportarea la "model"— ca la o formă "textuală" ca atare – nu înseamnă simplă "transcendere textuală", cum va numi G. Genette (3) esenţa procesului de intertextualitate, ci şi transformare a semnificaţiilor. Cînd Bacovia scrie: "*Corbii!* Ah, *corbii* poetului *Tradem*!",

semnificaţia motivului, oricît de evidentă în sfera *Thanatosului*, suferă o mutaţie perceptibilă: exasperarea dubl(at)ă, aducînd în cercul "hermeneutic" o dezolare obiectivată, o imagine a *altui poet*, o neputinţă în plus.

Mai întîi, "cadrul", "*climatul*", ca să onorăm o sugestie a lui Mircea Scarlat (4), în care se vădesc apropierile de modelul european: orientarea modernă a poeziei româneşti (re)aduce în prim plan o estetică poetică revoluţionară, care însă la 1900 îşi stinsese ecourile directe. Într-un articol din 1900, *Poezia nouă*, apărut în două părţi în revista *"România jună"*, Ştefan Petică respingea energic ideea încheierii unei epoci literare, mai precis "moartea" curentului, proclamată de un "fiu risipitor": "Acest laitmotiv care stăpîneşte poezia modernă e simbolismul. Faptul e atît de recunoscut şi recunoaşterea sa e impusă cu aşa mare necesitate, încît mirarea tuturor esteţilor n-a fost proastă văzînd în *Neue Freie Presse*, de săptămîna trecută, un articol scris anume pentru ziarul [...] vienez, de către cunoscutul scriitor francez Camille Mauclair, care vestea, nici mai mult, nici mai puţin decît moartea simbolismului." Se înţelege din chiar tonalitatea angajată a comentatorului, din convingerea literatului cu foarte sensibile capacităţi perceptive, cu talent critic, actualitatea subiectului şi relaţia mediului literar românesc cu mişcarea simbolistă. Ştefan Petică publică în acelaşi an un alt articol important, demonstrînd rafinamentul interpretării şi siguranţa teoretică: ***Transformarea liricei***. O receptare românească notabilă, în domeniul esteticii explicite a curentului, continuă meritele de pionierat ale lui Macedonski.

Marcat de moartea lui Mallarmé (recunoscută sau nu ca "prag" al poeticii active în inspiraţia simbolistă), curentul care se opusese, în Franţa şi Belgia, romantismului retoric, naturalismului şocant şi parnasianismului impersonal avea să

fie depăşit în primul deceniu al secolului XX. Istoria lui se scrisese. Individualitatea însă, a curentului, în istoria poeziei europene, apare clară în conştiinţa scriitorilor români, "martori" ai mişcării sau adepţi declaraţi: "Mişcarea simbolistă franceză s-a dezvoltat cu încetul de la Charles Baudelaire, şi în timp ce romantismul creştea şi se dezvolta în mijlocul laudelor politicoase ale academiei şi a(l) aplauzelor zgomotoase ale mulţimei, în timp ce naturalismul se anunţa cu sunete de tobe sparte de bîlci, ea mergea încet dar sigur către ţinta ei supremă", scria în ***Poezia nouă*** Ştefan Petică; simbolismul atinsese valoarea demnă de a reprezenta "singura artă cu putinţă, nu numai în Franţa, ci şi în Anglia, Germania, Norvegia, Italia, Spania".

Generaţii de simbolişti români atestă intuiţia poetică a lui **AL. Macedonski**. "Rolul de căpetenie în poezia modernă îl are *poezia simbolistă*, complicată de *instrumentalism*", afirma acesta în celebrul articol *Poezia viitorului* (1892). "*Simbolismul* (...) este numele modului de a se exprima prin *imagini* spre a da naştere, cu ajutorul lor, *ideii*. Astfel, *crucea* este o imagină înfăţişată inteligenţei, spre a reaminti suferinţele lui Isus. *Faunul* este imagina lubricităţii bestiale ce-şi are sediul în orice om. *Albeaţa crinilor* poate să fie altceva decît simbolul inocenţei? (...) *Instrumentalismul* nu este iar decît tot un simbolism, cu deosebirea că *sunetele* joacă în *instrumentalism* rolul imaginelor. Este evident pentru oamenii ce nu sunt lipsiţi de cultură muzicală că sunetele închise, precum *î, u, ă,* cît şi sunetele grave ca: *a* şi chiar *o*, sînt menite să deştepte senzaţiuni, dintre care, cele dintîi vor fi note triste şi întunecate, iar cele de-al doilea sonore dar solemne."

Principii esențiale ale poeticii simboliste sînt cuprinse de aceste aserțiuni. **Analogia,** ca fundament al construcției imaginii și, apoi, al "ideii" (în termenii lui Macedonski) devine un principiu supraordonator al figurației poetice simboliste, inspirate din afirmarea "legii" **corespondențelor,** atît de expresiv (re)formulate **Baudelaire**. Este drept că, în variantele minore ale producției poetice, "tradiționala analogie a fost confundată cu adevăratul simbolism."(5)

Implicînd ideea corespondenței între micro- și macrocosm, între ordinea mundană și cea "mare", cosmică, motivul este unul implicat mult mai adînc în istoria ideilor, a doctrinelor filosofice și mistice, de la neoplatonism pînă la varii direcții esoterice. Pentru poezie în genere și pentru cea simbolistă în special, "corespunderile" fac o rețea subtilă, născută din sensibilitea poetului. Să recitim, în această privință, pe **G. Călinescu,** în ***Curs(ul) de poezie***: "De fapt, analizînd bine sonetul lui Baudelaire, descoperim în el nu idei în sensul de concepte pe de o parte și imitații de natură, adică plasticități, pe de alta, ci elemente disparate organizate într-o structură nouă, care nu e nici de domeniul logic, nici din acela al percepțiilor naturii. Între stîlpi, cuvinte, parfumuri, copii, nu este nici un raport de realitate. Fondul poeziei îl formează inițierea solemnă, într-o pretinsă ordine metafizică, după care parfumurile și coloanele ar colabora. Mișcarea rituală, comunicarea sibilinică, acestea sînt elementele poemului, și dacă se poate vorbi de natural în chip figurat bineînțeles, putem remarca doar colaborarea simfonică a tuturor imaginilor. Deci nici vorbă nu este de vreo imitație ori de vreo simbolizare plastică a naturii. Sonetul e un fel de compunere muzicală, descriind doar organizațiunea interioară a poetului, spaima lui

în fața universului. Presupunerea unei *corespondențe metafizice între elementele universului* este ideea poetică." (6)

Tîlcul comun al "procedeului" îmbrățișat de simboliști este prezent în teoria macedonskiană, după cum și în inventarul obișnuit al legăturilor între *imagini și sensuri* (vagi, inedite, evanescente), *senzații asociate* - sinestezii ("parfum, culoare, sunet") și *semnificații*, ori între *sunete și culori (sau imagini)*. Pentru această din urmă operație de "îmbrățișare" poetică, s-au ivit **instrumentalismul** *Voyelles*- lor lui **Rimbaud**, ori varianta cu această titulatură a formei simboliste practicate și predicate de **René Ghil**, în al său *Traité du Verbe*, publicat în revista *Basoche*, în iunie-oct. 1885 și în 1886 în volum.

Poziția lui Macedonski este una tranșantă, după 1890, an de răscruce în definirea poeziei și autodefinirea lirică ale neliniștitului, proteicului artist. Intuiții apropiate existaseră încă înainte cu doisprezece ani, mai ales în privința "logicii poeziei" ("...logica poeziei este însuși absurdul", avansa acesta paradoxul fundamental în articolul *Despre logica poeziei*, apărut în revista *"Literatorul"*, nr. 23, din 1880), cum și a "artei versurilor"("Arta versurilor nu este nici mai mult, nici mai puțin decît Arta muzicii"). Cu toată "clarviziunea" modernă, care-l așează (într-un calendar ipotetic) înainte de teoreticienii *en titre*, francezi și belgieni, este locul s-o spunem, împreună cu exegeții autorului *Rondelurilor* (Adrian Marino, Mihai Zamfir): Macedonski a fost, ca teoretician și poet, "împărțit" între două tendințe interioare majore (lăsînd la o parte celelalte direcții decelabile în inspirația sa). **Antitetice**, acestea au fost, **înainte** și **după 1890**, **romantismul**, respectiv **simbolismul**. Pentru Mihai Zamfir (*Introducere în opera lui Al. Macedonski*), "înainte de 1890, poetul accentuează romantismul, înregistrîndu-se doar străfulgerări simboliste

izolate; după 1890, în plină revelație a ideii de *formă*, Macedonski accentuează latura simbolistă a concepției sale. Din romantism rămîn doar vagi ecouri. Definindu-i astfel concepția, prin alăturarea sintagmatică a două noțiuni din multe puncte de vedere opuse (romantic – simbolist), am numit o conștiință teoretică contradictorie". Abia cu *Poezia viitorului* (1892), apar "formulările tranșante și revoluționare în simplitatea lor (...). Acum, poetul are revelația adevărurilor elementare "fin de siècle": poezia este în primul rînd formă și muzică, originea ei se află în Misterul universal, ea se construiește după o logică proprie, nu poate fi echivalată în judecăți cu proza". (7) Macedonski enunță "noțiuni elementare ale poeziei veacului nostru", la care a ajuns pe "căi proprii" (*ibid.*), cum sînt aceste caracteristici ale lirismului novator:

"Din datele definițiunii, rezultă că poezia modernă a început să graviteze către un ideal cu totul superior și că tinde a se deosebi de proză, de elocvența vulgară ce impresionează pe ignoranți, de succesele de bîlci ale *antitezei*, și că și-a creat, în fine, un limbaj al ei propriu, limbaj în care se simte în largul ei.

(...)

Ca și *wagnerianismul*, *simbolismul* unit cu *instrumentalismul* este ultimul cuvînt al geniului omenesc.

Poezia viitorului nu va fi decît muzică și imagină, aceste două eterne și principale sorginți ale ideii." (***Poezia viitorului***, 1892)

Urmare a excepționalului rol pe care directorul revistei "***Literatorul***" l-a jucat, vreme de două decenii, în impunerea noii partituri a modernității lirismului, a fost aderența poetică a unui număr însemnat de debutanți la ceea ce avea să devină adevărată modă literară, curentul de la care se vor revendica

angajamentele de tinereţe ale unui **T. Arghezi** şi **G. Bacovia**. Amîndoi şi-au făcut debutul sub auspiciile mentorului de la *"Literatorul"*, iar traseul operei lor va implica mai tîrziu transformări de esenţă în destinul liricii româneşti. **T. Arghezi** s-a dezvoltat, firește, *"în afara simbolismului"* (M. Scarlat), în pofida debutului cu surprinzătoare poeme instrumentalist-eufonice, precum acest ***Do-Re-Mi***, publicat în *"Liga ortodoxă"*, *Suplimentul literar*, din 1896: *"**Do-mi-sol-fa-si – armonia anunţă*** ivirea regală.../ ***Sol - mi – re*** - arcuşul revarsă superbu-i tezaur, / ***Si- re - mi- la – do*** - din orchestră triumfă un cîntec de gală, / Perechea s-arată, muiată în fulgere de-aur. // ***Re*** – valţuri vîrteje, - ***mi-fa-sol-do-re*** - se urmează.../ În aer adie ***arome***, - ***re-si-do***, - de vară; / ***Mi-si-la-re-fa*** - dintre ***note***, suavă, o notă oftează... / ***Fiori*** trec prin inimi... Vioara ***vibrează*** mai clară. // ***Mi***: lampa; ***re***- pală se stinge; ***do-sol***; mandolina se-ncoardă.../ Nu!...Dar zadarnic...Ning crinii petale." (s. n.)

"Reţeta" simbolistă este la vedere, oarecum dublată de lexicul specific al teoriei: armonia, orchestra, aromele, fiorii, vibraţia sînt termenii, mereu invocaţi, ai unei construcţii poetice menite a da naştere sugestiei muzical- olfactive a atmosferei simboliste. "Dependenţa" metaforică a sensului de "recuzita" poetică muzicală este enunţată *in praesentia*: **armonia** "anunţă" imaginea; "triumfător", "cîntecul" poartă spre aceeaşi "ivire" scăldată în lumină de aur, a dansatorilor înlănţuiţi etc. Pe un spaţiu poematic restrîns, ritmat de secvenţe delimitate prin sincope, artistul imaginează, redundant ca în orice poem simbolist, naşterea însăşi a "senzaţilor", înlănţuite, precum dansatorii, într-o explicită "corespondenţă". Dacă simbolistă sau nu este ruptura versului în unităţi care "descriu" paralelismul muzică / imagine rămîne o întrebare. Cert este că

asemenea *de-plasări* (*dislocări*, mai exact) în tectonica poemului vor face "eticheta" arghezianã în opera ce se anunţă, palid, la această, mai degrabă, tatonare a cîmpului poetic.

Ca şi în cazul romantismului, întîrzierea şi adaptarea mijloacelor la un model european a cărui existenţă s-a consumat conduc la formule ne"canonice". Sensibilitatea simbolistă, recunoscută în cultivarea sugestiei, a muzicalităţii, în evanescenţa sonurilor şi corespondenţa între senzaţii, aparentă în forma repetitivă, ritmică, redundantă (refrene, laitmotive) pare asumată cu un oarecare "decalaj", metapoetic exprimat. Se explică în felul acesta ironia unora dintre poemele lui **Ion Minulescu,** cel care, avînd conştiinţa inovaţiei (iar nu a ... noviciatului), se ipostaziază simbolic, urmînd o gesticulaţie voit parodică, în toga poetului care bate la "porţile cetăţii" (*Romanţa noului-venit)*: "De unde vin? / Eu vin din lumea creată dincolo de zare - / Din lumea-n care n-a fost nimeni din voi, / Eu vin din lumea-n care / Nu-i ceru-albastru, / Şi copacii nu-s verzi, aşa cum sînt la voi, / Din lumea Nimfelor ce-aşteaptă sosirea Faunilor goi, / Din lumea cupelor deşarte şi totuşi pline-n orice clipă, / Din lumea ultimului cîntec, / Purtat pe-a berzelor aripă / Din ţărm în ţărm, / Din ţară-n ţară, / Din om în om, / Din gură-n gură, - [...] // Deschideţi poarta dar, / Şi-n cale / Ieşiţi-mi toţi cu foi de laur, / Iar voi, ce măsuraţi cu versul gîndirile ce n-au măsură, / Veniţi în jurul meu degrabă, / Şi-n cîntul lirelor de aur, / Porniţi cu mine împreună / [...] Veniţi, sa vă aprind în suflet lumina stinselor făclii / Şi-n versuri fantasmagoria şi vraja noilor magii! / Iar cînturile voastre - / Cînturi cu care azi cerşiţi o pîine - / Să le-ncunun cu strălucirea aureolelor de mîine!..."

Brutal, poarta se refuză pelerinului venit în numele "*artei viitoare*": "Dar poarta a rămas închisă la glasul artei viitoare. /.../ Era prin anul *una mie şi nouă sute opt* – îmi pare." (Anul 1908, acela chiar al apariţiei volumului *Romanţe pentru mai tîrziu*, în fruntea căruia se găseşte respectivul poem.) Conştiinţa poetică este angajată, cum se vede, în manieră aproape directă, prin înscrierea generică a poemelor – "*romanţe*"- şi asocierea cu un determinant explicit, "*pentru mai tîrziu*", anticipînd semnificaţia dezvoltată în primul poem. Noua lirică ar trebui să "aştepte" un timp mai fast pentru buna receptare, pare să avertizeze, nu fără resemnare ironică, titulatura volumului. În realitate, moda poetică a simbolismului şi angajamentul călduros al publicului (şi de "mai tîrziu", este adevărat) aveau să poarte spre un considerabil succes opera lui Ion Minulescu. Triumful estetic este însă îndoielnic, iar pentru unii exegeţi mai categorici, ca I. Negoiţescu (8), absent. Argumentul: o dată înlăturat stratul novator (neologismele si structurile topice), care va fi impresionat, în epocă, pe cititori, poezia nu rămîne cu mare lucru.

Asprul verdict al criticului "pedepseşte" în judecata sa o formulă care, totuşi, surprinde prin linia modernă, printr-o nedisimulată, ludică, neconvenţională ieşire din gravitatea tonului (dacă ne-am gîndi doar la cel al verlainienelor *Romances sans paroles*, posibilă sursă de inspiraţie a titlului minulescian). De altfel, marca în genere a operei la care ne referim este dată de suava minare a "seriosului" liric, a convenţiei înseşi (poetic vorbind) a "artei viitoare". Lirism şi umor, autoironie, pastişă, inventar poetic "adus" la vedere prin insistenţă repetitivă şi desemnare directă:"Mi-am zis apoi: / Romanţa primă / Voi scri-o-n gustul florentin – / Aşa cum ar fi scris-o Dante cînd a zărit pe Beatrice" (*Romanţa celor trei*

romanțe), acestea fac materia, senină și livrescă, a "vocii" poetice a lui **Ion Minulescu**. Fără preocuparea pentru poezia înaltă și mai ales fără înscrierea într-un tipar care a îmbiat multe condeie, lirica unui **G. Topîrceanu** poate fi considerată ca facînd parte din genul proxim al operei minulesciene.

Dincolo de elementele "poeticii" exprimate în bună măsură oblic (emfaza și grandilocvența nu sînt "inocente", ele trădînd mecanismul ironiei, mai exact al autoironiei), nu se poate vorbi de autoreflexivitate sau de reală meditație poetică. Textul are drept "referent" Arta, cu toate acestea, mai precis arta modernă. În filigran, se disting însă, în spirit minulescian, semnele unei detașări ludice de obiect, care este supus, în imaginile poetului, registrului ironiei. Detașarea se explică atît prin expresia însăși a "firii" poetice a "noului-venit" (un mod de a vedea lucrurile, o tonalitate a discursului – care se sustrag registrului grav, precum la Topîrceanu), cît și prin conștiința adoptării unei "mode" literare, asumate și "declarate" ca atare.

Ion Minulescu are lejeritatea unui poet de duminică și mobilitatea sentimentală a unui boem. Și-a "risipit" poemele, înscriindu-le dedicații peste dedicații. În latura paratextualității astfel dezvoltate, "generozitatea" poetului se îndreaptă către literați, sculptori sau pictori, personalități ale vieții publice, politicieni etc. (atît de mulți, încît s-ar putea compune o listă consistentă), dar și spre enigmatice inspiratoare (*Odeletă*, cu dedicația *"celei mai blonde"*). Ba încă, poemul intitulat *Ecce homo* poartă dedicația *"Mie"*. În obișnuința de a "destina", de a indica eventual obiectul poemelor, între ciclurile minulesciene se desprind, de altfel, pe linia autoreferinței: *De vorbă cu mine însumi* (1913), sau *Strofe pentru mine singur* (1930). Altele poartă titluri ce "organizează" tematic, sau anunță conținutul: *Strofe pentru elementele naturii* (1930), *Strofe pentru cele*

patru anotimpuri (1930), *Strofe pentru faptele diverse* (1930), *Strofe pentru Cel-de-Sus* (1930).

Simbolismul românesc va cunoaşte, ca orice mişcare literară, perioade care atestă evoluţia şi succesul de "reţetă", cum şi, simetric, declinul şi dispariţia. Aceste etape, relativ distincte, se situează între ultimul deceniu al secolului al XIX-lea (prin aportul teoretic esenţial al lui **Alexandru Macedonski**) şi sfirşitul celui de-al doilea deceniu al secolului XX. Anul 1919, în care apare primul volum de poezii al lui Lucian Blaga, poet "imun" la forma simbolistă, an în care se înregistrează începuturile grupării, cenaclului şi revistei *"Sburătorul"*, sub tutela lui **E. Lovinescu**, poate fi socotit o placă turnantă în istoria poeziei (moderne) româneşti.

"Constrînsă" la o formulă, prin depăşirea căreia genul îşi pierde identitatea, poezia simbolismului se răspîndeşte sau se demonetizează într-o confruntare care, în condiţiile istorico-literare româneşti, îi opune, pe de o parte, tradiţia (prin poeţii ardeleni, mai ales, **G. Coşbuc**, **Şt. O. Iosif**, **O. Goga**), iar pe de altă parte inspiraţia încă şi mai "actualizată" din modernitatea europeană (expresionismul, celelalte curente de avangardă, cu iniţiatori chiar din rîndul scriitorilor români, cum este cazul dadaismului, născut în celebra cafenea literară de la Zürich, şi avîndu-l între fondatori pe poetul din Moineşti, **Tristan Tzara**).

De împrumut european, simbolismul a fundamentat o orientare, un nou orizont poeziei condamnate la perpetuă comparaţie cu modelul românesc strivitor: cel eminescian. O nouă înţelegere a poeticului, o libertate formală stimulînd inovaţia, un sentiment al modernităţii ţinînd de altă "vîrstă" poetică, de alt secol, în cele din urmă – toate acestea vor

conferi un profil relativ distinct simbolismului românesc. Cu vîrfurile şi cu mulţi reprezentanţi "de fundal" (M. Scarlat), mişcarea a preluat, într-un fel, şi eterogenitatea curentului francez, "***la mêlée symboliste***" (după titlul cărţii lui Ernest Raynaud). Amestecul valoric, eclectismul formal, imitaţia superficială, după clişee active, desenează tabloul "promoţiilor" de şcoală simbolistă, din care se înalţă vocile cu adevărat importante: **Alexandru Macedonski, G. Bacovia, Ion Minulescu, Ştefan Petică, Dimitrie Anghel**, sau **B. Fundoianu** (pentru poezia de tinereţe, scrisă în limba română), **I. Vinea, Adrian Maniu, N. Davidescu, Ion Pillat** (autorul, în 1942, al unui studiu remarcabil publicat în "***Revista fundaţiilor***", *Simbolismul ca afirmare a spiritului european*).

Prima etapă a curentului se poate fixa în deceniul **1890-1899**, marcat de textele programatice ale lui **Al. Macedonski**. Poetul care a deschis astfel, printr-un discurs teoretic articulat şi persuasiv, calea inovaţiei simboliste, se vădeşte şi primul a cărui formulă suferă de « impuritate » generică şi stilistică. Parnasianismul, neoclasicismul, reminiscenţele romantice puternice fac din precursorul teoretic al simbolismului un « practician » sporadic. Declarat « simbolist » este un poem precum *În arcane de pădure*. O « temă » poetică fondată pe principiul « corespondenţelor » între senzaţii conduce spre viziunea întrupînd analogii de profunzime, neexplicitate, o simbolică închisă în ceea ce poetul a (sub)intitulat « Poezie simbolistă-instrumentalistă »: « În arcane de pădure întuneric ce spăimîntă. / Frunza tace lîngă frunză şi copac lîngă copac; / Noapte tristă, noapte mută, noapte moartă, cer opac - / Dar privighetoarea cîntă, dar privighetoarea cîntă. // În arcane de pădure vijelie ce spăimîntă, / Trăsnet roşu ce-nfăşoară şi

surpare de potop; / Pentru ce e armonia o mînie fără scop, / Dar privighetoarea cîntă, dar privighetoarea cîntă. // În arcane de pădure grozăvie ce spăimîntă, / Aurora-ntîrziată nu s-arată sub frunziş, / Întunericului în cale i s-a pus în curmeziş - / Dar privighetoarea cîntă, dar privighetoarea cîntă. »

Macedonski miza pe armoniile imitative şi găsea că versurile şapte şi zece sînt « curat instrumentaliste ». Spirala muzicală a repetiţiilor prevalează, prin sugestia sonoră, asupra « semnificaţiilor » concrete ale imaginilor. Preocupat de magia sonoră, poetul instituie două planuri disjuncte (în logica sugestiei: întuneric, tenebre înspăimîntătoare /vs/ prezenţa « luminoasă » a cîntecului privighetorii), aparent figurative. Doar versul « instrumentalist » (« Pentru ce e armonia o mînie fără scop »), prin logica sa retorsă, « distruge » suita imagistică, obligînd reflexul « denotativ » pe care-l are orice « citire » să se replieze, sub impresia ultimă a formei (in)cantatorii. Macedonski foloseşte aliteraţia şi asonanţele, figuri de sunet care asigură un fel de « citire » muzicală, asupra unei « partituri » versificate. Difuze, semnificaţiile induse de registrul muzical persistă, sugestia *formei* prevalînd, cum am mai spus. Ecouri de *frazare muzicală*, în adevăratul sens al cuvîntului, îndeamnă spre « auzirea » poeziei, cu aerul ei dobîndit de solemnitate simfonică. Cu sensul ei misterios, "priveliştea" simbolică ("în arcane de pădure") pare mai degrabă o ecuaţie a înfruntării (egalizate) între o natură impersonal- agresivă şi o fire / existenţă vie care triumfă dincolo de contingenţele oarbe, impunînd o prezenţă a Frumuseţii riscate, firave, însă "devastatoare" ("fără scop", gratuită frenezie).

Simbolismul românesc nu a apărut ca o reacție împotriva parnasianismului, ca în Franța, ceea ce explică « impuritatea » sa de factură, începînd cu Macedonski. Este de notat, în acest sens, că etapele următoare nu vor înregistra o clarificare în acest sens, ci doar « formule » individuale care se împărtășesc deja de la o **« convenție poetică »** (9) a simbolismului, concretizată în **a doua etapă**, între **1899 și 1908**. Apar în acest timp, numeroase nume în publicațiile literare: **Mihail Cruceanu, Alice Călugăru, Mihail Celarianu, Traian Demetrescu, D. Botez, Al. Coriolan, Elena Farago, Mia Frollo, Emil Isac, Horia Furtună, Claudia Millian, Dragoș Protopopescu, Mihail Săulescu, Iuliu Cezar Săvescu, Cincinat Pavelescu, Eugeniu Speranția, D. Karnabat, Mircea Demetriade, Alexandru Obedenaru, Gabriel Donna, Alexandru Petroff** și alții.

Cu toții cultivă totuși o sensibilitate « eminescianizantă » (semn al aderențelor romantice), prin alte mijloace. Acestea se răsfrîng, intertextual, din lirica anterioară cu decenii, a unor Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Jules Laforgue, sau Maurice Rollinat. Simbolism, decadentism, estetism se alătură ecourilor contemporane din poezia tehnicistă, a orașului, din lirica de factură avangardistă. « Ideile despre simbolism ale lui Ov. Densusianu, observă N. Manolescu, se întîlnesc mai degrabă cu ale lui Marinetti decît cu acelea ale lui Mallarmé și, ca și poetul italian, Densusianu cîntă, de exemplu, avionul și pe aviatori. » (10) În consecință, simbolismul nu va fi renegat de moderniști, cum se va întîmpla în Europa, ci integrat în noua orientare modernă – care, în fapt, se modelează artistic pe tipare de împrumut simbolist. Nota de modernitate este evidentă în raport cu orientările tradiționaliste (sămănătorism, poporansim) dinaintea primului război mondial, însă nu

întotdeauna într-o măsură care să distingă ferm între o vocație depășită (filonul tradiției, clasic românesc) și o inovație spectaculoasă.

În viziunea istoricului poeziei (11), mai pot fi distinse încă **două etape**, după 1908, an în care apare volumul ***Romanțe pentru mai tîrziu***, al lui **Ion Minulescu**. Potrivit lui Mircea Scarlat, ar fi vorba despre **« faza hegemoniei simbolismului »**, în care triumful este deplin, operele sînt publicate, intră în circulație reviste atașate curentului, se țin conferințe (la « *Viața nouă* »), începînd cu 1909. Etapa e marcată, între 1908 și 1916, de creația minulesciană și apariția volumului lui **G. Bacovia**, ***Plumb*** (1916).

A patra etapă (1916 – 1919) este considerată a însemna **« clasicizarea » simbolismului**, ultima parte a influenței direcției în literatura română. Putem observa secvețele impunerii canonului literar și perioada de dominare, urmată, firesc, de o epuizare a formulei. Sînt două decenii, fiindcă, după 1920, simbolismul nu mai reprezintă o mișcare.

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Note

1.Nicolae Manolescu, *Primitivul Bacovia*, în *Teme 4*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

2.Ion Pop, *Jocul poeziei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985.

3. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982.

4.M. Scarlat, *Climat poetic simbolist*, Editura Minerva, Bucureşti, cf. şi *Istoria poeziei româneşti*, II, Minerva, 1984. Antologînd autorii de « fundal » ai mişcării simboliste, autorul îi priveşte ca formînd « corul », « genul proxim al liricii bacoviene ». Fără estetica simbolismului, îmbrăţişată larg de această generaţie de poeţi, crede el, « George Vasiliu n-ar fi devenit Bacovia ». Afirmaţie riscată, ţinînd de *ucroniile* (supoziţii care încep cu « ce-ar fi fost dacă... ») fără relevanţă.

5.*Ibidem*.

6.G. Călinescu, *Curs de poezie*, în *Pagini de estetică*, Editura Albatros, Bucureşti, 1990, p. 62.

7.Mihai Zamfir, *Introducere în opera lui Alexandru Macedonski*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, pp. 54-55.

8.I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1991, pp. 165-166.

BCU "SEXTIL PUŞCARIU" LIBRARY

9. M. Scarlat, *op. cit.* Potrivit criticului, cei care « au trădat » curentul şi-au legat cel mai mult numele de el. Cele două « ipostaze polare », Bacovia şi Minulescu, îşi construiesc efectele din excesivitate, primul prin *elipsă*, hieratism, stilizare/abstractizare maximă, al doilea prin *hiperbolizare*, grandilocvenţă etc.

10. Nicolae Manolescu, *Poezia între cele două războaie mondiale – vîrsta modernă a lirismului*, în *ed. cit.*, p. 218.

11. M. Scarlat, *op. cit.*

BCU IAŞI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

DIMITRIE ANGHEL

"Poetul florilor" nu s-a născut sub o zodie fericită. Delicata sa viață (1872 – 1914) sfîrşeşte ca în literatura minoră, cu intrigă şi deznodămînt neverosimile, cu sinucideri din pasiune, totul sub semnul incert al dramaticului derizoriu. Născut în familia lui Dimitrie A. Anghel, deputat, prieten cu M. Kogălniceanu, "Mitif" are o copilărie lipsită de griji, în ambianța patriarhală a moşiei părinteşti de la Corneşti – Miroslava, în apropierea Iaşului. Pînă la debutul poetic, timpuriu, din 1890, în revista "Contemporanul", unde îi apar poeziile *Plînset de grieri* şi *Zîna codrilor de brad*, tînărul studiază în Iaşi, la Institutele Unite şi alte şcoli, părăsite din pricina atmosferei "sufocante". Participă la cenaclul lui N. Beldiceanu, împreună cu A. D. Xenopol, Artur Gorovei şi alții, îl cunoaşte pe Ion Creangă. Din această perioadă datează caietul cu 13 poezii, descoperit de Perpessicius (*Versuri, Mitif*, 1890) şi publicat în volumul *Alte mențiuni de istoriogrfie literară şi folclor (III) 1963 – 1967.*

Formația literară a lui D. Anghel este influențată de legăturile strînse pe care le stabileşte, în lunga sa călătorie europeană, cu oprirea la Paris, via Italia. Cunoaşte aici pe Şt. O. Iosif, prietenul pentru o viață (dar şi parte importantă în tragedia lui), pe Sextil Puşcariu. Frecventează cafenelele literare, unde întîlneşte pe Jean Moréas, întemeietorul Şcolii romane, de care este fascinat. Tot în Cartierul Latin, la Café Vachette, admiră pe Oscar Wilde. Respiră aerul literar, participă la conferințe şi vizitează muzee, cînd nu ia drumul

spre Elveţia şi Spania. Deşi cîştigat de noile căutări ale poeziei şi freamătul intelectual al boemei pariziene, D. Anghel colaborează intens la reviste din ţară (între care "Adevărul", "Adevărul literar", "Viaţa", "Povestea vorbei", "Convorbiri literare").

Revine în ţară în anul 1902, cînd, împreună cu Şt. O. Iosif, începe să publice la revista "Sămănătorul". Orientarea funadmental tradiţionalistă a publicaţiei nu pare să creeze tînărului poet probleme de ordinul înscrierii într-o direcţie străină spiritului propriu. Din contră, pentru începuturile curentului, poetul se numără printre entuziaştii fondatori. Pseudonimele sub care semnează, împreună cu alţi colaboratori, sînt numeroase: Ion Fulga, Teofil Jianu, Rozmarin, V. Ieronim, A. Mirea (colaborarea cu Şt. O. Iosif), Gabriel Sutzu (cu I. Minulescu). În 1903, apare volumul de *Traduceri* din Paul Verlaine, semnat împreună cu Şt. O. Iosif.

Debutul editorial în poezie îl marchează volumul *În grădină*, subintitulat *Poem*, publicat în 1905. Fără a se bucura, la vremea apariţiei, de succesul scontat, propus pentru premiul Academiei şi respins, rămîne peste timp cea mai importantă creaţie a lui Dimitrie Anghel. L-a elogiat, totuşi, Ov. Densusianu, în revista simbolistă "Viaţa nouă". Anul 1905 este şi acela al rupturii cu revista şi gruparea "Sămănătorul", ca urmare a răcirii relaţiilor cu N. Iorga. Aceasta va dura pînă în 1906, cînd colaborarea este reluată, iar, în planul publicaţiilor se mai înscrie şi volumul de traduceri din H. Ibsen (în tradiţionala colaborare cu Şt. O. Iosif).

În 1907, este funcţionar în Dobrogea, dar îşi găseşte timp pentru alte traduceri, împreună cu I. Minulescu, din Victor Hugo, Albert Samain, Henri Bataille, Henri de Régnier, apărute sub pseudonim în "Sămănătorul"sau "Viaţa literară". Cu Şt. O.

Iosif publică literatură originală sub pseudonimul A. Mirea. Apare poemul dramatic în trei acte *Legenda funigeilor*, în *"Viața românească"*.

Al doilea volum de poezii, *Fantazii*, apare în 1909. La fel, alt poem dramatic, poem istoric în două părți, *Carmen Saeculare*, împreună cu Iosif. Reținem, pentru următorii ani, alte opere comune: *Caleidoscopul lui A. Mirea* (primul volum, 1908, al doilea în 1910), *Cireșul lui Lucullus*, *Portrete*. În 1910, se îndrăgostește de Natalia Negru, soția lui Șt. O. Iosif, fapt care va periclita definitiv prietenia celor doi scriitori.

În 1911, apar volume de proză: *Fantome*, apoi *Oglinda fermecată. Fantazii*, urmate de *Povestea celor necăjiți. Fantazii și portrete*. Vor mai apărea, în 1912, *Triumful vieții. Fantazii și portrete*, iar în 1913, *Steluța. Fantazii și paradoxe*.

La un an după moartea lui Șt. O. Iosif, Dimitrie Anghel părăsește lumea la 13 noiembrie 1914, două săptămîni după și în urma tentativei de suicid, prin împușcare.

*

Grădina e-o poemă dulce și, vezi tu, vîntul care tace
E ca o mînă adormită pe coarda rupt-a unei lire.
Somn bun și-odihnitor, natură, somn bun: cîntărilor vieții
Azi prețuiesc tăcerea morții –

(Melancolie)

Poetul unei sensibilități accentuate, de expresie adesea prețioasă, D. Anghel aduce în poezia românească de la 1905 un aer în același timp modern și clasicizant. Combinația vine din cultivarea blîndei obsesii care acaparează reveria simbolistă, de factură senzorială, articulată pe un discurs grav, impregnat de

nostalgie şi fior existenţial. Se explică aceasta prin lunga frecventare, prin traduceri, a poeziei timpului, de unde provine recuzita uşor de recunoscut a paletei simboliste. Ciclul *În grădină* poartă semnele predispoziţiei romantice, exsangve, cutreierată de gîndul morţii şi împăcată cu o durere tăcută, dar neistovită. Aşadar, poezia împrumută din prospeţimea senzorială a viziunii simboliste, păstrînd în discurs accentul melancoliei susţinute de viziuni *thanatice*.

"Mortificat (...) de parfumele florilor de grădină, dar prieten al neoromanticilor, a căror ambianţă nu-l deranja, ba dimpotrivă" (1), D. Anghel se înscrie pe linia dicţiunii lirice româneşti, fără cutremurul bacovian al fiinţei, fără exasperări neputincioase, de *spleen*, fără sensibilitatea exacerbată a "nevroticilor" decadenţei:

Miresme dulci de flori mă-mbată şi mă alintă gînduri blînde...
Ce iertător şi bun ţi-e gîndul, în preajma florilor plăpînde!
Rîd în grămadă; flori de nalbă şi alte flori de mărgărint,
De parc-ar fi căzut pe straturi un stol de fluturi de argint.

(*În grădină*)

Poem al *nostalgiei*, textul care dă şi titlul volumului "glosează" liric pe marginea similitudinii "existenţiale" între regnul – floare şi pieritorul timp omenesc: o preacunoscută corespondenţă. În tonalitatea *portretelor* lui Goga, se desenează fragilitatea şi suavitatea feciorelnică a florilor, sursa comparaţiei implicite:

Sfioase-s boltile spre sară, şi mai sfioasă-i iasomia:

Pe faţa ei neprihănită se-ngînă-n veci melancolia
Seninului de zare strînsă, şi-n trandafiri cu foi de ceară
Trăiesc mîhnirile şi plînge norocul zilelor de vară.

Analogia o dată începută, poetul dă curs pornirii asociative, născute din revelaţiile memoriei involuntare ("Atâtea *amintiri uitate* cad *abătute de-o mireasmă*"). Pe intensitatea impulsului olfactiv, timpul se răstoarnă, provocînd emoţii fulgurante. Artistul găseşte "soluţia" tuşelor impresioniste de culoare, pentru sugestia inefabilei simţiri a clipei de graţie - timpul regăsit în parfumul volatil:

Parcă-mi arunc-o floare roşă o mînă albă de fantasmă,
Ş-un chip bălan lîng-o fereastră răsare-n fulger şi se stînge...
De-atuncea mi-a rămas garoafa pe suflet ca un strop de sînge.

Amintirile obligă la conştientizarea pierderii, *a golului*. Pe retina unui ochi interior, suferind de dulcea melancolie, se înfăţişează adevărata fantasmă, timpul amăgitor al fiinţei trecute:

Ca nalba de curat odată eram, şi visuri de argint
Îmi surîdeau cu drag, cum rîde lumina-n foi de mărgărint,
Şi dulci treceau zilele toate, şi-arar dureri dădeau ocoale...
Ah, amintirile-s ca fulgii rămaşi uitaţi în cuiburi goale!

Principiul simbolist ţinînd de atracţia spre *inconştient* (explorat pe calea ocolită a senzaţiilor venite din lumea

materială, care lucrează asupra lui) apare mai viu la Anghel decît la poeții "muzicali" ai corespondențelor (I. Minulescu), tocmai grație forței mai mari de sugestie, proustiană o putem numi, a torporii sub puterea simțurilor...neanalitice (tactil, olfactiv, iar nu auditiv, vizual). Cum se și definește îndeobște, "le symbolisme est avant tout suggestion de la vie intérieure dans ce qu'elle a de plus intime: ce n'est ni aux idées, ni aux sentiments que s'attache le poète, ni même aux paysages, mais aux résonnances qu'ils ont en lui. Le monde extérieur, les objets qui nous entourent sont les signes d'une réalité plus profonde et le poète est celui qui sait déchiffrer ces signes, percevoir les plus secrètes analogies. Aussi la poésie est-elle plus qu'un art: plus vraie que la science, elle est le plus sûr moyen de connaissance." (2)

Florile lui Dimitrie Anghel sînt o delicată comoară; ele vorbesc sufletului și vederii:

De cîte ori deschid portița și intru în grădină-mi pare
Că mă cuprinde-o vrajă dulce, și florile-mi dezmiardă ochii.

Poartă, pentru poetul "grădinii", virtuțile omenești, împărțite de o necunoscută "fantezie uriașă", care a dat fiecăreia o reprezentare:

Pe crin l-a miruit pe frunte, lăsîndu-i hlamida regească
(...)
Cicorilor le-a dat senimul strîns din privirea omenească,
Iar rîsul fărîmat prin lume l-a nins pe foi de romănițe.

Sfiala, (...) jalea şi netihna, (...) mîhnirea toat-a unui suflet pe care îl ucide dorul au reînviat în *trandafiri*. Florile sînt memorie palpabilă, durere întrupată:

De n-ar fi fost măcar o floare, ce-am fi sădit noi pe morminte?

Coincidenţa clipei de graţie a eflorescenţei cu "trecerea", comparaţia cu stingerea omenească nasc meditaţia în poemul *Măgheranii*:

Au înflorit iar măgheranii şi n-a prins nimenea de veste.
Şi-acum se trec, cum trec pe lume atîtea vieţi ce pîn'la moarte
S-ascund în numărul mulţimei şi umilite stau deoparte (...)

Umilinţa "florală" a discreţiei măgheranilor (din stirpea"bărbătească" a regnului) aminteşte din nou de poezia lui O. Goga şi de valorile unei lumi ocrotite de împăcarea cu soarta, de "parfumul" înţelepciunii tainice:

Şi măgheranii mor în taină cum au trăit întreaga viaţă...

Floarea-soarelui este, prin ea însăşi, imaginea – oglindă a "morţii" ciclice a astrului. În anotimpul sfîrşitului vegetal, cu risipirea ultimelor ei petale, pămîntul întreg pare a se întuneca:

Şi s-a făcut parcă-ntuneric cu cea mai de pe urmă rază,
Ce s-a desprins lucind în aer, din nimbul palid de lumină.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Analogia este prezentă, deja, în metafora – metonimie cu care e denumită. Dezvoltînd *corespondența*, poetul găsește o preoteasă a soarelui, sacralizată prin devoțiune:

Căci vezi, în ea lucea lumina întîi cînd pasările cîntă,
Și iarăși, ca un frate dulce, cînd da-n apus, mîhnitul soare
Tot ei îi trimetea pe gînduri cea mai din urmă sărutare,
De tremura în umbră preajma ca-n jurul unui cap de sfîntă.

Asonanța și aliterațiile ultimului vers susțin sugestia unei *epifanii*, arătare a sacrului. Poetul a "motivat"sonor o emoție indicibilă. Cu motive de acum cunoscute ("cuibul", corola destrămată), legate și de moartea ritualică a naturii, spre a se cufunda în somnul pămîntului, simbolica ultimei strofe este slujită de o frazare solemnă, cu ecouri intertextuale din tematica *umbrei*:

De-acum, ca peste-un cîmp de moarte, o să răsară jalnici zorii,
Frumos era cuibul de aur și dulce galbena-i văpaie...
- Ce greu trebui să fie somnul sub țărîna din mușunoate!
Cuceritoare umbra creşte ca-n amurgitul unei glorii...

Obsesia morții se atenuează, la D. Anghel, într-un ***ubi sunt*** ... floral. Dată fiind lumea "corespondentă" sensurilor analogice, verbul cel mai întrebuințat este vegetalul "a se trece". O figură recurentă este metonimia, într-o determinare inversă, cînd ceea ce se "întîmplă" la nivelul scăzut al lumii florilor este "transferat" umanului, pe același principiu invocat mai înainte. Iată tristețea *Crizantemelor*:

Se trec *şi florile de toamnă, cele din urmă flori, şi-n casă*
Lîngă oglinzile-obosite, *o fată* şubredă şi pală
Preschimbă florile în vase, evlavios ca o vestală.
Mor florile mîhnite, toamna, în casa cui n-a fost mireasă... (s. n)

Palidele fecioare, "vestale" ale amurgului, ca în poemul anterior, se "trec"precum:

Norocu-întîielor brînduşe culese-n zori de zi pe roua...
Cum s-a trecut, şi cum trec toate pîn' vine moartea să te cheme;
Azi vasele-s împodobite cu triste flori de crizanteme...

Flori ale morţii în simbolistica populară, brînduşele destinează aceleiaşi sorţi fecioarele crepusculare:

Brînduşele-nfloresc de-a pururi şi poate soarele de toamnă
S-o-nduioşa ca să-ţi arunce pe fruntea lui mîndra beteală.
(Crizanteme)

Cu adevărat strălucite sînt asociaţiile născute din sensibilitatea olfactivă, inefabilă. *După ploaie*, motivat prin chiar intensitatea renăscută a parfumurilor pămîntului înflorit, este "momentul" unei narcoze diafanizate: acolo unde "*se-ntrec miresmele-n putere*",

- Biruitor pănă acuma domneşte singur busuiocul.

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Basilicul, firește, atrage comparația subînțeleasă lexical:

Ca o biserică *miroasă seninul cucerit o clipă (s. n.),*

pentru ca în aerul conotat astfel, sacralizat, să se desfacă prezența imaterială, dar "grea", lichefiată, a "profanei" miresme de crin:

Dar se trezesc în umbră crinii, vărsîndu-și boarea lor profană,
Văzduhu-i greu cît n-ar fi-n stare vîslind să-l taie o aripă,
Un trandafir murind se farmă pătînd cuprinsul ca o rană.

În "lupta" voluptuoasă a miresmelor, poetul pune accente erotizante și aduce din nou împreună moartea și extazul iubirii, atît de îngemănate în "beția", în narcoticul somn al lăsării în voia simțurilor:

Și nu-i mireasmă să n-adoarmă, nici floare nu-i să nu se-n-cline;
Iar noaptea toată deodată miroas-a dragoste și-a moarte.

Miroas-a moarte ș-a iubire *și crește-o dulce lenevie*
Ca-ntr-un polog frumos în care te-nvinge somnul fără vrere,
O ceață diafană zboară ca peste-un cîmp de bătălie,
Acoperind din nou grădina cu-ntunecatele-i mistere. (s. n.)

Crescute, aici, din același "trup"imaterial, viața, somnul și moartea se cuprind într-un limbaj misterios. Misterul însuși

este perceptibil ca lege a firii, a *"grădinii de simboluri"* (ca să-l prafrazăm pe Baudelaire, cu a sa *"pădure de simboluri"*). Altminteri, înlănţuirea *dragoste – somn* poate lua aspectul şăgalnic din postuma eminesciană *Dormi!*, cu diferenţa creată de registrul senzorial amplificat (la Anghel):

Tu dormi sub paza unei ferigi, iar ferega, mişcat-alene,
Pe somnul tău ş-alintă-n aer gingaşa ei apărătoare.
(...)
Ah, gînd mîhnit, ce vrei tu? Spune! – Nu vezi c-afară e lumină
Şi că-şi deschide draga ochii ca două flori de somnoroasă,
Ş-aruncă-n mine cu mămunchiuri de sinziană şi sulcină?

Dragoste este poemul contemplării iubitei dormind, sub puterea, deopotrivă, a senzaţiilor *("Miroasă iarba pătulită a sinziană şi sulcină, / Miroasă dulce, cum miroasă un aşternut păstrat de zestre")* şi a gîndului despărţirii, anticipator, răsunînd ambiguu în spaţiul de semnificaţie thanatic, precum calma viziune blagiană din *Frumoase mîni* (*"...că la anul, poate, fruntea, ce-acum aşa de blînd ţi-o razimi / de braţul meu, - n-o s-o mai razimi..."*).

Există o filosofie implicată în toate desenele graţioase ale *instantanelor* (*Amiază*) şi misterioaselor chemări cu care lumea pecetluită în tăcere a grădinii îşi ademeneşte cîntăreţul. Semnificaţia iniţiatică nu lipseşte, atîta vreme cît poetul se ştie "singurul" căruia aceste secrete îi vorbesc:

În murmurul fîntînei plînge povestea vremilor trecute...
De ştii s-asculţi, auzi iar glasul atîtor guri ce-s astăzi mute

Şi dintre toţi eu singur numai, ţinînd azi firul Arianii
Mai rătăcesc şi-ascult cum cîntă pierdut pe-aleele deşarte
În murmurul fîntînei glasuri ce vin de dincolo de moarte.

(Murmurul fîntînei)

Rafinamentul fiecărei poezii arată un *estet*, cîştigat de arta înaltă a imaginii studiate, "sădite" în filigranul unei rostiri cultivate îndelung, la şcoala poeziei franceze (simboliste, dar şi neoclasice, parnasiene). Ceea ce nu înseamnă pastişă, imitaţie a sunetului liricii străine, ci grija pentru desăvîrşirea formală, totdeauna implicată în viziunea asupra actului poetic la marii creatori care au făcut tradiţie. "*Am fost un uvrier al frumosului*, declara autorul însuşi; *sunete, culori şi forme auzul şi văzul urmează să le păstreze*."

Natura *estetismului* lui Anghel nu a scăpat contemporanilor, după cum nici criticilor care l-au studiat: G. Călinescu, Tudor Vianu, Şerban Cioculescu, acesta din urmă autorul unei monografii foarte importante (*Dimitrie Anghel*, Bucureşti, Ed. Publicom, 1945). Coerenţa valorică a ideaţiei poetice unite cu forma cultivată survine firesc, pentru că artistul are cultură poetică, educaţie estetică şi simţul asocierilor. Un memorabil diagnostic literar l-a fixat G. Călinescu: "Punctul fundamental al simbolismului (înţeles bine doar de André Gide) era înlăturarea tabloului, a picturalului, adică a universului obiectiv, şi deci relativ, ce alcătuia materia obişnuită a parnasianismului. Urmărind muzicalul, simbolismul tindea, pe urmele lui Baudelaire, să intre în metafizic, în structura ocultă a inefabilului, adică să facă poezie de cunoaştere. (...) Nu mai încape îndoială că elogiul florilor din *În grădină* e un ecou (prin Samain) al simbolismului

mallarméan." (3) Comentariul călinescian dă greutate aprecierii că poetul a intuit cu precizie sensul analogiilor de factură simbolistă, acelea care duc la semnificația, cunoașterea metafizică, la o "mallarméană" construcție în ordinea spiritului. (4)

Poate că prea explicite pentru rețeta (mallarméană *și* simbolistă) ce impune semnificația difuză în locul "numirii", sensurile imaginilor lui Anghel provin însă pe aceeași cale a sugestiei, "instruind despre *lucrurile esențiale*", cum ar spune Ion Barbu. Scurte *revelații*, ba chiar construcții mai ample, specifice *viziunii*, se desluşesc în lumea de năluci, fantomatică, a *grădinii*.

În *Dureri ascunse*, florile "*mor topite de visare*", în vreme ce, precum viața, grădina trăiește dincolo de succesiunea nașterii și a morții petrecute în durata individuală:

Și-n preajma vieței care rîde, cine-ar gîndi, privind grădina,
Că sub surîsul ei s-ascunde o ne-ntreruptă agonie?

Tristețea morții trandafirului (o prefață tematică pentru *Moartea Narcisului*, din volumul următor) se anulează în clipa de grație a ascensiunii, a zborului ultim, desprins de viață:

...Pe-un ram, sfioși, visau asară
Doi trandafiri ca doi prieteni, și azi vîrtejul de petale
Acelui ofilit, în roate, *dă celui de pe ram*, ocoale... *(s. n.)*

"*Călătorind pe drum de moarte*", răsare figurația petalelor și-n *Schimb de vești*, unde ca un fel de *suflet* al florilor se ridică înainte de sfîrșitul presimțit:

Tot cîmpul cu chilimuri scumpe, risipa-ntreag-a tinereții,
O primăvară toată vine în curcubeie fărămate
Să spuie-nfrîngerile morții și biruințele vieții. (s. n.)

Trecînd la volumul *Fantazii* (1909), înțelegi cum poetul nu se poate exprima fără aceste delegări ale omenescului, întîi spre floral, ca univers prin ființă apropiat de "paradisul pierdut", apoi, treptat, spre zarea marină, turnul stingher, Narcisul tainic etc. Sînt ipostazieri ale unor conduite umane, pătrunse de fiorul destinului fără șanse de întoarcere, sînt priviri poposite pe semnul vieții, așa cum este răspîndită în formele ei efemere, dar cărora poetul știe să le smulgă licărul eternității.

Se reîntîlnește *toposul* agoniei florale în *Moartea Narcisului*, poem al sfîrșitului și desprinderii - ca *duh*, o dată în volatila aromă, a doua oară în asociația născută între sublimarea realului, nălucă, și "*magul amintirii cu lampa lui albastră*":

În liniștea odăii s-a stins încet – încet...
Nu și-a fărmat viața petală cu petală,
Ci a murit cu fața din ce în ce mai pală,
Ca un bolnav ce-ngroapă cu dînsul un secret.

Așa s-a stins în taină, și nimeni n-a știut,
Căci în minuta asta de grea melancolie,
Eu singur stam de față la muta-i agonie,
Și singur mi-am dat seama atunci ce s-a pierdut.

Iar cînd a fost ca toate acestea să le scriu,
Asemeni unui suflet de moarte dezlegat,

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Un blînd parfum în aer uşor s-a strecurat,
Şi a rămas în casă, plutind pînă tîrziu.

Şi totuşi te văd, încă, năluca mea, şi-acuma,
Se-nalţ-un braţ în aer, şi iat-o că apare:
Într-un veşmînt ce-o-nfaşă ca un potir de floare,
Purtînd în mîna dreaptă Narcisul alb ca spuma.

În fine, am putea spune, *Metamorfoza* - inversă, aducînd "în grădină", transfigurat, sufletul empatic al poetului:

Eram şi eu un crin ca dînşii, şi-n dezmierdările luminii
Îmi întindeam voios potirul să prind o lacrimă de rouă.

Visînd, trăiam cu ei acum, şi-atît de alb eram sub lună,
Încît abia scriam o umbră, cînd m-alinta şăgalnic vîntul,
Dar tihnă se făcuse-n mine şi caldă inima şi bună,
Că reveneam sub altă formă, să-mpodobesc şi eu pămîntul.

Cînd fiinţa e gata să împartă cu florile experienţa morţii, dublă, eul are sentimentul metafizic al ascensiunii – ridicare din trup, în sensul vechii filosofii a eliberării sufletului – spre lumea esenţelor, platoniciene:

Eu ca o pulbere de aur m-am ridicat uşor subt lună
În căutarea altei forme desăvîrşite şi eterne.

Un loc mai important îl ocupă acum, în volum, *priveliştile marine*. Sînt cu adevărat pretexte vizuale pentru desfăşurarea cunoscutelor scenarii animiste ale lui Anghel.

Astfel, *Cum cîntă marea* aduce în distihuri un poem-scoică, numai auz, îndreptat cercetător spre glasurile straniei cîntări marine:

În fiecare seară, de-un timp, stau cu mirare
Şi-ascult ce straniu cîntă tumultuoasa mare.

Atent îmi plec urechea, şi-ascult notele grele,
Ascult, cătînd pe-ncetul să mă deprind cu ele ...,

în vreme ce respiraţia acvatică majestuoasă din *Nocturnă* trezeşte un ataşant simţămînt în faţa *"frumoasei uriaşe"* (cu ecouri baudelairiene, din *La Géante*), gătindu-se, "ruşinată", "de noapte", ca de o, în fapt, nupţială promisiune:

Nu bate-n ţărm, nu cîntă, nu murmură, nu cheamă,
Ci răzimîndu-şi tainic sub cap imensa-i liră,
A adormit şi-acuma încet-încet respiră;
Iar eu, cu paşi de umbră, păşesc pe ţărm cu teamă.

Păşesc încet ca noaptea în casa dragei mele,
Şi-atunci, ca ruşinată, frumoasa uriaşă
. piept îşi strînge-n falduri frumoasa ei cămaşă
Şi trupul şi-l ascunde subt spuma-i de dantele.

În aceeaşi viziune "antropomorfistă", captivează imaginea bărbătească a Oceanului, personificat:

Venea-nflorit de alge, de foi, şi scoici barbare,
Vuind urca pe dune enormul ocean;
Venea ca un logodnic zvîrlind mărgăritare

Şi ramuri rupte-n treacăt din codrii de mărgean.

(*Nemulţumitul*)

Să notăm însă că poezia a cîştigat în serenitate, ceea ce vrea să spună că a făcut un pas către ceea ce artistul va deveni, în spirit clasic: un contemplativ al lumii. *Visătoria* celeilalte etape se accentuează, în sofisticate aşezări de tablou, cînd nu e reverie în ... limpida *oglindă a unui pahar cu ceai*:

Visam privind în fundul paharului cu ceai
Şi-n sticla străvezie ca-ntr-o metempsichoză,
Eu m-am văzut pe gînduri ţinînd în mîn-o roză,
Sub un portic de aur cu bolta de email.

(*Paharul fermecat*)

Dimitrie Anghel a lăsat o poezie "saturată de semn", desenul ei nu o dată angelic arătîndu-se greu de tristeţea lumii şi melancolia morţii. A privi cu blîndeţe moartea este însă o înţelepciune ce pare să vină dinspre universul pe care a învăţat să-l asculte.

Note

1. I. Negoițescu, *op. cit.*, p. 154.

2. Alexandre Micha, *Verlaine et les poètes symbolistes*, Librairie Larousse, Paris, 1943, pp. 40-41.

3. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. cit., p.687.

4. Posedat de "demonul analogiei", Mallarmé este artistul cel mai sclipitor al principiilor curentului: "Si la poésie de Mallarmé est souvent sybillinique, c'est que le poète s'est proposé une tâche inouïe: partir de la sensation, la restituer à force d'art dans toute sa fraîcheur première (Hugo l'appellait à juste titre <<mon cher poète impressioniste>>) et permettre d'accéder par ces sons, ces parfums, ces couleurs, et la pulpe des mots, jusqu'à l'idée pure des choses, ne pas appauvrir le poème par une signification unique, mais lui laisser un rayonnement de sens divers qui se combinent et s'enrichissent l'un par l'autre, telle a été la conception et souvent la réussite de sa poésie." (Alexandre Micha, *op. cit.*, p.53)

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

G. BACOVIA

Despre "lumea" liricii bacoviene se scrie ca despre un **univers al absurdului**, fără ca nota ei definitivă să se fi trasat printr-o astfel de reducțiune. Imaginarul bacovian, șocant prin fiorul funest care-l traversează, cum și prin elementaritatea sa, impune receptării o paradigmă poetică redusă la liniile esențiale. Faptul înseamnă o simplificare severă atît a "obiectului" poetic, cît și a modalităților prin care poezia se construiește. O situare estetică a creației arată însă un artist cu știința economiei de mijloace, stăpînită fără greș. Vocea **poetului damnat**, lesne de alăturat partiturii **vocii lirice simboliste**, construite pe sensibilitatea exacerbată, pe nevrotica viziune comunicată **spleenului** și pe imaginea simțurilor răvășite, răsună inconfundabil din structuri cu o **sintaxă poetică** redusă la joncțiunile elementare. G. Bacovia este cel mai desăvîrșit artist al formei simboliste pe tărîm românesc, marcînd totodată căile prin care poezia modernă se va depărta de canon.

Scriind despre ediția definitivă a operei, din 1944, **Tudor Vianu** încerca să stabilească tocmai aceste linii directoare ale poeziei bacoviene, în relație cu influențele fondatoare ale **poeticii simboliste**. "Idealul literar al lui Bacovia s-a format într-o vreme cînd scena liricii apusene era dominată de acei *poètes maudits*, înfățișați de Verlaine în articole renumite, poeți care își resimțeau menirea ca un tragic destin și care nu o dată și-au asumat numele de <<decadenți>>. Cuvîntul <<decadent>> – continuă Tudor Vianu – alcătuiește de altfel o

particularitate expresivă a vocabularului bacovian, fie că poetul îşi închipuie iubita citind o poemă decadentă, fie că el însuşi ni se arată visînd în <<zăvoiul decadent>>, fie că adresîndu-se, în notaţiile în proză, *Dintr-un text comun*, unui cîntăreţ, îi spune: <<Ascultă graiul meu decadent.>>" (1) În acelaşi loc, criticul recapitulează influenţele perceptibile, cu alte cuvinte accentele intertextualităţii poetice, dinspre Poe, Baudelaire, Rollinat ("desigur meşterii lui preferaţi"). Într-o poezie precum *De iarnă*, "întîmpinăm replica oarecum a *Corbului* (lui Poe, n. n.), refrenul onomatopeic şi grotesc <<Chiar>> înlocuind pe fatidicul şi solemnul <<*Nevermore*>> al poetului american: <<O corb, / Ce rost mai are un suflet orb.../ Ce vine singur în pustiu / Cînd anii trec cum nu mai ştiu / O corb, / Ce rost mai are-un suflet orb... / - Chiar!>>" (2)

Dincolo de sentimentul damnării, atît de acut resimţit şi exprimat de către **instanţa lirică bacoviană** (la fel de impersonală, totuşi, ca sentinţa sub care se simte pierzîndu-se), criticul citeşte în Bacovia expresia unei specificităţi a "locului". Distinge, adică, între o poezie (simbolistă) a muntenilor ("un Minulescu, un Stamatiad, un Davidescu, temperamente mai retorice, afişînd exotismul şi un nevrozism livresc") şi una, mai interiorizată, a "provinciei moldoveneşti" ("un Şt. Petică, un G. Bacovia, un I. M.Raşcu sau Demostene Botez", din opera cărora, crede Tudor Vianu, se poate "desprinde o întreagă psihologie a oraşelor provinciale de peste Milcov"). Natura melancoliei motivelor, cantonarea tematică (fireşte: unde-s corăbiile, ţărmurile cu nume sonore, parfumurile Guerlain, dătătoare de reverie, ca la Minulescu ...?) şi în genere atmosfera apăsătoare a poeziei ar justifica o **"provincie" stilistică** (însă), căreia Bacovia i-a dat expresia covîrşitoare.

Modernitatea textului bacovian se recomandă din mai multe particularităţi, nu neapărat legate de retorica simbolistă. Acelaşi Tudor Vianu observa cum două modalităţi oponente se decelează în rafinata formă a liricii şi, concomitent, în viziunea instaurată. Există primul Bacovia (ghicit doar, după o cronologie nesigură a poemelor), mai aproape de modele, un estet, care este răspunzător pentru latura livrescă, studiată, a impresiilor poetice. Ele se înfăţişează în trăsături unice, dezvoltate obsesiv de imaginile poeziilor. Întîlnim aici poetul liniilor abstractizate, în care convenţia poetică joacă un rol major, unde artificiul artei se vădeşte întîi de toate: "configuraţii decorative, stilizate, cu o largă întrebuinţare a refrenului, amintind pe Macedonski (...). Este un moment în care poetul lucrează prin generalizarea unei singure impresii, un procedeu de atîtea ori folosit de Macedonski şi în *Rondelurile* sale, dar şi în atîtea din bucăţile lui Bacovia care notează o obsesie: <<Amurg de toamnă violet.../ Doi plopi, în fund, apar în siluete, / - Apostoli în odăjdii violete - / Oraşul tot e violet.>> (...) Apoi limba poetului este acum aceea a primului simbolism românesc, care cu *solitar, funerar, secular, sinistru, hidos, carbonizat, lugubru, funebru, barbar, satanic, sumbru* etc. exprimă nu numai genul impresiilor care l-au urmărit mai cu dinadinsul, dar şi participarea lui la o lume a cărţilor şi a culturii." (3)

Observaţiile lui Vianu au darul de a face să corespundă unei serii de semantică poetică (**obsesia tematică**) linia codificării poetice: accentul repetitiv, impersonal, stilistica reducţiei la tuşa severă, cînd e vorba de imagine, de cromatică sau de "desenul" bacovian. *Decor(ul)* caracterizează cel mai bine viziunea "construită", mecanică, nenaturală, a "tablourilor" bacoviene. Poetul a folosit termenul, în mai multe

rînduri, nu fără a miza – firește – pe semantemul 'spațiu artificial, construit'. Acela care eludează, în concepție, ideea organicului, a pulsului vital, dacă vrem. Nici chiar *acest* Bacovia, pe de altă parte, nu poate rămîne în trena manierismului simbolist, dacă așa ceva se poate deduce din opinia lui Vianu. Sensul grav al construcției poetice din această "gamă" stilistică (în poeme celebre ca *Plumb*, *Decor*, *Amurg*, *Amurg violet*, *Negru*, *Moină*, *Rar*, *Nervi de toamnă*, *Amurg de iarnă*, *Amurg antic* și multe altele) este nelipsit și stă la originea unora dintre cele mai frapante viziuni din lirica românească. Bacovia a creat stilul, prin supralicitare și senzația de agonizare a discursului.

Pentru un "al doilea" Bacovia, în cronologia dedusă a poeziei, pledează natura diferită a atitudinii lirice. Tudor Vianu o găsea în "individualizarea impresiilor", care formează un anumit contrast cu prima manieră: "De această orientare se leagă toate acele imagini, metafore, comparații, printre cele mai sugestive ale liricii noastre mai noi, fie că ele evocă plopii în depărtare, aplecîndu-se la pămînt, <<în larg balans lenevos, de gumă>> (*Amurg de toamnă*), fie că observă cum <<La un geam, într-un pahar / O roză galbenă se uită-n jos>> (*Nocturnă*), fie că notează cum o frunză s-a lăsat pe-o mînă-ntinsă care cere>>, sau <<O pasăre cade-n oraș, ca o tristețe mai mult>> (*Note de toamnă*), fie că aude cum <<Greierul zimțează noaptea cu nimic>> (*Nocturnă*)..." (4)

Ceea ce rezultă, în ordinea acestei "noi" poetici, pare să fie o tendință de notare a "senzației nemijlocite, ingenuă și dureroasă". Am avea, altfel spus, o expresie mai directă a eului, chiar dacă la Bacovia aceasta înseamnă de cele mai multe ori dezorientare și dezorganizare a discursului: versuri ritmînd șchiop, grăbit, cu forme familiare: "Și nimeni nu știe ce-i asta, /

M-afund într-o crîşmă şi scriu, / Sau rîd şi pornesc înspre casă / Şi-acolo mă-nchid ca-n sicriu" (în exemplul ales de Tudor Vianu).

Cele două variante stilistice definesc, este drept, nota de **impersonalizare** a imaginii şi "strigătul" de **exasperare**, răceala viziunii sau, în alt mod, **trăirea în infern** a poetului. Nu e greu de recunoscut în nici una din aceste variante. G. Bacovia şi-a creat universul din dezolare şi solitudine, dar o parte a prezenţei eului se leagă de sentimentul **insuportabil al fiinţei** (cum ar spune o sintagmă cunoscută, parafrază a titlului lui Milan Kundera).

Bacovia are gustul amar, kafkian, al existenţei, dar în răstimpuri iese strident din reculegere, pentru a hohoti isteric sau a desena crochiul grotesc al spectacolului mundan. "Barbar", implacabil, universul din care nu se poate evada sfîrşeşte, previzibil, prin a-şi strivi prizonierul:

Omul începuse să vorbească singur...
Şi totul se mişca în umbre trecătoare –
Un cer de plumb de-a pururea domnea,
Iar creierul ardea ca flacăra de soare.

Nimic. Pustiul tot mai larg părea...
Şi-n noaptea lui amară tăcuse orice cînt, -
Şi-nvineţit de gînduri, cu fruntea în pămînt,
Omul începuse să vorbească singur...

(Altfel)

Carcateristic modalităţii poetice bacoviene este **pretextul vizual**. *Decorurile*, *Tablourile*, *Amurgurile*, *Toamnele*, şi implicit *Nervii* - "corespondente" tuturor anotimpurilor -

compun **rame** ale unor **viziuni** de maximă **intensitate**, adesea halucinatorii. "Priveliştea" bacoviană este minată de morbul destrucţiei, anunţă mereu o iminentă "cădere", percepută cu acuitate delirantă. Se poate spune că poezia îşi datorează "obiectul" (tratarea tematică) iritării simţurilor, paroxisticei percepţii deformatoare. **Nevroza** bacoviană amplifică senzaţiile, dictează viziunile măladive, absolutizează dezastrul:

Departe, în cetate viaţa tropota...
O, simţurile-mi toate se enervau fantastic...

(Finis)

Sensibilitatea bacoviană este agresată de ceea ce, mizer, purtînd urîţenia morţii, se înfăţişează "vederii" exacerbate. Disproporţia este o formulă a **grotescului**, iar Bacovia un maestru al registrului:

Cei vii se mişcă şi ei descompuşi,
Cu lutul de căldură asudat;
E miros de cadavre, iubito,
Şi azi, chiar sînul tău e mai lăsat.

(Cuptor)

Lirica lui Bacovia a întîmpinat, ca şi în cazul unor alţi mari artişti, judecăţi ultimative, nutrite de impresia că poetul este (doar) vocea acelui instinct secretat de un "organism bolnav" (E. Lovinescu). Pentru un cititor modern precum Ion Pop, "lectura lui Lovinescu îşi are, desigur, justificarea sa. Căci poezia lui Bacovia, dominată de sentimentul universalei oprimări a fiinţei reduse la manifestări ce trădează o extrem de

dificilă desprindere de inerția materiei anorganice care tinde să o supună pînă la anihilare, p a r e, într-adevăr, expresia primară, netransfigurată, a unei astfel de suferințe. Cosmosului în dezagregare, lent măcinat de boli secrete, mecanicii distrugătoare a evenimentelor naturale sau sociale, omul bacovian nu e în stare să le dea niciodată o replică fermă. Dimpotrivă: ființă solitară, captivă într-un peisaj ce pare sortit prăbușirii definitive, se contaminează ea însăși de morbul generalei descompuneri a lumii." (5)

Este de înțeles că lirismul convoacă, prin imaginile **obsesiei generalizate**, cum ni le arată un prim volum, preacunoscut, din 1916 (*Plumb*), o proiecție a eului supusă acestei determinări. Ion Pop o vede sub semnul **pasivității obiectului**, a ființei care, prinsă în mecanica opresivă a cosmosului, se lasă, se știe **jucată** de imensul angrenaj. Nu este de mirare că poezia a fost asimilată acestei formule decadente, care duce natura ***spleenului*** pînă la ultimele consecințe: ființa este anihilată sub presiunea melancoliei maladive, a sentimentului acut al sfîrșitului.

Pe altă poziție se situează cei care citesc în Bacovia **un modern** - atent la **poza artificială**, la **convenția atitudinii**, dezabuzat, conștient de felul în care absurdul, grotescul ființării umane își fac loc în poezie, pe o cale care trebuie să șocheze. Între susținătorii acesui punct de vedere trebuie menționat, întîi, G. Călinescu: "Și tocmai artificiul te izbește și-i formează, în definitiv, valoarea. (...) Simbolismul poetului e din tradiția sumbră a baudelairianismului (...). Există la Bacovia un satanism (cu punctul de plecare în Rollinat, dar și în Edgar Poe), care e un stil al pateticului, un romantism al lugubrului, compus ca o convenție literară o dată pentru totdeauna. (...) Poetul are o poză, pe care și-o menține, puerilă ca orice

mecanism şi deci de un secret umor. (...) Toată problema estetică stă în putința acestei convenții de a simboliza în chip de neuitat, ca o viziune stranie, momentele de mare sinceritate (...)." (6)

Călinescu trasa cu rapidă convingere un intertext important al discursului liric bacovian. Pe lîngă Baudelaire, cu viziunile sumbre ale "tristeții autumnale", Rodenbach, Rimbaud, Verlaine, "tuberculosul Jules Laforgue", se simte influența tematică a lui Maurice Rollinat ("nevrozele, macabrul, sentimentalismul morbid, claviristele care cîntă marşuri funebre de Chopin"). Fără să însemne, aceste "granițe" perceptibile, o limitare a verbului original, lucru de la sine înțeles, relația cu poetica europeană a modernității contează în evoluția poeziei bacoviene şi – cu precădere – a celei românești.

O asemenea "conştiință" poetică a textului, legătura manifestă, adică, prin *topoi* lirici, cu literatura în vogă a curentului simbolist, poate figura şi drept **manierism**, altfel apropierile nu ar mai fi atît de pregnante. Credem că poetul a avut o conştiință avansată a artei sale, pe care a "acordat-o" stilistic la marile, la ultimele valori ale poeticului vremii sale. Aceasta arată o vîrstă nu a imitației, ci a "variațiunilor" după model, a "interpretărilor", desprinse din obişnuitul *temei cu variațiuni*, atît de ofertante ca exercițiu al **rescrierii.** Acelaşi lucru pentru citirea poeților români ai modelului: "Trec corbii - ah, <<Corbii>> / Poetului Tradem!" constituie o *secvență de intertextualitate* invocată într-un capitol anterior.

Tema cu variațiuni (lectură, formă de intertextualitate, iar nu simplă imitație: *repetiție - interpretare*) este la mare înălțime în modernitate, dacă ar fi să vorbim de ideile, transmise pînă în postmodernism, din toate artele. Romancierii

anumitor poetici moderne, ca să nu mai vorbim de cei numiți postmoderni, de la Proust pînă la Milan Kundera, o practică programatic. Poezia este și mai liberă în preluarea, spre "recitire", a "temelor" poetice. Considerăm, de aceea, că un loc special, alături de figurația nouă, îl ocupă aceste apeluri vizibile la un **hipotext**, cum l-a numit Gérard Genette. Scriind în "clișee", Bacovia nu face, totuși, nici pastișă, nici parodie. Constantele, motivele (cu etichetă) împrumutate, definesc o anumită sensibilitate de cititor comprehensiv, o formă de "ucenicie" poetică depășită, întru "sinteza" matură, modernă. Aici vom găsi temeiul seninătății cu care Bacovia "preia", fără să se condamne la epigonism, și nicidecum la caducitate estetică, atmosfera și "notele" partiturii simboliste.

În același timp însă, liricul român abandonează vizibil anumite tendințe definitorii ale simbolismului, cum ar fi **muzicalitatea**, tentația sonoră a armoniilor "evocatoare", "magii" ale limbajului. Și în acest sens, putem spune - alături de exegeții consacrați - că poetul a dovedit o intuiție foarte modernă, deoarece curentul va fi depășit de o sensibilitate mai severă, aceea care va reține dizarmonia și disonanțele, stridența și gustul disproporționat pentru impactul expresiei, uneori tăios. Cel pe care-l vedem ducînd la apogeu, în literatura română, estetica poetică a simbolismului, rezervă cititorului nu puține semne ale "**devierii**" (adică ale rupturii, ale minării modelului).

Făcînd din Bacovia un "caz", Nicolae Manolescu îi definește poezia prin teza "**primitivității**". Ceea ce, la prima vedere, par clișee simboliste ("<<nervii>>, peisajul autumnal, grădina, fata palidă și stîngace și, mai presus de toate, atmosfera decepționistă și decadentă") se arată, la un al doilea

"strat", a fi de fapt forme ale unei dispuneri novatoare: "În raport cu arta subtilă a simboliştilor, aceea bacoviană pare nespus de primitivă. Ea ne poate duce cu gîndul la pictura primitivă din jurul lui 1900, la Gauguin sau la Le Douanier Rousseau (...). Primitivitate vrea să spună, în acest caz, naivitate, renunțare la procedeele sofisticate ale mallarméanismului şi cultivarea unui limbaj mai prozaic." Cu o intuiție sigură, criticul judecă particularitatea în perspectiva definirii unei noi modernități, **expresioniste.** S-ar manifesta, aceasta, prin deja invocata aparență a "primitivismului" sonorității, prin lipsa adevăratei "muzici" simboliste, prin semnele unei dizarmonii studiate. Comparația cu alte arte vrea să sublinieze că aspectele de profunzime ale acestei noi viziuni sînt bazate pe acelaşi mod în care muzica modernă "are tendința să revină la o muzică repetitivă, simplă, după ce serialismul, redescoperind el însuşi variațiunea, abandonase dezvoltarea tematică atît de caracteristice secolului trecut." (7)

Aşadar, simplitatea ("elementaritatea" de structură), unită cu sunetul strident, disonant şi dizarmonic, ambele caracteristice muzicii moderne care a îmbrăcat forma "**primitivității**", pot fi puse în contul orientării (accentelor) **expresioniste** bacoviene.

Ideea nu este una acceptată de toată lumea. Cîntăresc - în contraargumentele opuse tezei expresionismului - liniile modelului structural (dacă îl putem numi), poetic pe care G. Bacovia l-a desăvîrşit în limba literaturii române: cel simbolist Chiar dacă, mai spunem o dată, poetul a avut, la propriu şi la figurat, "ultimul cuvînt" în materie. În plus, ar fi nefiresc să nu luăm în seamă angajamentele explicite ale scriitorului, conştiința apartenenței la o mişcare, autodesemnarea drept artist decadent, simbolist etc.

Şi într-un caz şi în altul, apartenenţa artistului la orientarea cea mai modernă a timpului său este un fapt. Bacovia **înţelege** altfel (în sensul rupturii, al modernităţii) scrisul poetic, impune un alt regim tropului, dă o altă valoare expunerii poetice (în sensul desprinderii de facultatea mimetică, reprezentativă, a lirismului tradiţional). O stilistică a discursului bacovian, pusă în evidenţă de cercetarea specifică, s-ar caracteriza prin registrul, de pildă, al epitetului: "Lirismul bacovian oscilează între graniţele cîtorva motive centrale prin care o aparentă stereotipie conferă poeziei sale acel accentuat caracter vizionar specific modernităţii – scrie într-un excelent studiu Ileana Oancea. Ele conturează o atmosferă profund depresivă, orientînd întreaga mişcare a semnificaţiei spre registrul disforic (al tristeţii, morţii, însingurării). Cazul epitetului este deosebit de concludent. Înregistrăm astfel, cu toată claritatea, la acest poet, trecerea de la epitetul cu funcţie pitoresc-descriptivă, reprezentativă, specific poeziei şi retoricii tradiţionale, la epitetul <<derealizant>>, vizionar şi simbolic. Unele texte sînt urzite în întregime din repetiţia obsedantă a unor astfel de epitete." (8) Procedeul "filării" adjectivelor (epitetelor) cromatice (construcţia sensului plecînd de la cuvinte, iar nu de la "lucrurile desemnate de ele") face ca din "referentul" cromatic să nu rămînă, în planul imaginii, decît "intensitatea lui halucinantă: <<Cu *roşii* fanare, *galbene*, *verzi*, / Prin noapte strigoii... / ... apar siluete / Cu *roşii* fanare, *galbene*, *verzi*, // Strigoii se prind / *Roşii*, *galbeni şi verzi*. >>. Funcţionarea modernă a acestei figuri, continuă autoarea, reiterarea ei, care este în acelaşi timp circularitate, într-un text în care realul este abolit pentru a dobîndi o unică dimensiune de o copleşitoare pregnanţă, ca în pictura nonfiguravită, poate fi ilustrată de poezia *Plumb*, crescînd din revenirea cu o sporită intensitate, a

epitetului metaforic *de plumb*, "egalizînd" determinatele care, toate, alcătuiesc canalul prin care se scurg, epuizate, ultimele urme ale vitalului." (9)

Fenomenul stilistic semnalat aici – şi **constituitv lirismului**, poeziei - reprezintă nota obişnuită a discursului bacovian. Aduceam înainte exemplul poemului *Decor*, construit halucinant, pe repetiţia – căzută în *degringoladă* – a **clişeului discordant, schizoid**: **alb/negru**, aşadar tot la nivel cromatic. Poetul nu "vede" lumea, s-ar putea spune, ci doar structura ei schizoidă, aceea care i se impune cu o forţă anihilantă, pentru conştiinţă. "Decorul" se roteşte exasperant în frînturi discordante, sugerate de antinomia cromatismului:

Şi frunze albe, frunze negre;
Copacii albi, copacii negri;
Şi pene albe, pene negre,
Decor de doliu, funerar...

În parc ninsoarea cade rar...

Versurile libere, întărind, la rîndul lor, prin reluarea schemei (situarea după fiecare din cele trei strofe, construcţie sintactică identică), sugestia de mecanicitate, îşi vădesc importanţa semantică prin aceea că par un fel de contrapunct tranchiliza(n)t. Impersonale şi abulice:

În parc regretele plîng iar...
În parc fantomele apar...
În parc ninsoarea cade rar...

cele trei "cortine" de tăcere se coboară peste agitația vizuală, dizolvantă:

Copacii albi, copacii negri...

Cu pene albe, pene negre
O pasăre cu glas amar...

Și frunze albe frunze negre... etc.

Un *Pastel* ("chemat", prin titlu, să fie pictural, vizual) se edifică, din contră, pe **semnificantul auditiv**. Chiar dacă la modul figurat ("*Buciumă* toamna"), verbele conturează a senzație a **agresiunii sonore** - aceeași, în fond, *mutatis mutandis*, cu exasperarea cromatică din poemele *Decor* sau *Plumb* -:

Buciumă toamna
Agonic – din fund –
(...)
Țîrîie ploaia...
Nu-i nimeni pe drum;
Pe-afară de stai
Te-năbuși de fum.

Departe, pe cîmp,
Cad corbii, domol;
Și răgete lungi
Pornesc din ocol.

Tălăngile trist,

Tot sună dogit...
Şi tare-i tîrziu,
Şi n-am mai murit...

Reverberaţia este dătătoare de viziuni macabre, ca în poemul *Plouă:*

Da, plouă cum n-am mai văzut,
Şi grele tălăngi adormite,
Cum sună sub şuri învechite!
Cum sună în sufletu-mi mut!

Oh, plînsul tălăngii cînd plouă!

Şi ce enervare pe gînd!
Ce zi primitivă de tină!
O bolnavă fată vecină
Răcneşte la ploaie, rîzînd...

Oh, plînsul tălăngii cînd plouă!

O *Panoramă* sinistră (privind prin "ochean", poetul se simte el însuşi...privit de morţi) debutează prin aceleaşi "acorduri" nocturne, de o monotonie nevrotică:

Plîngea caterinca –fanfară
Lugubru în noapte, tîrziu...
Şi singur priveam prin ochene,
Pierdut în muzeul pustiu...

Şi-n lumea ochenelor triste

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Mă prinse sinistre gîndiri –
În jurul meu corpuri de ceară,
Cu hîde şi fixe priviri.

Şi-acea caterincă-fanfară
Îmi dete un tremur satanic;
În racle de sticlă – princese
Oftau, în dantele, mecanic.

Şi-atunci am fugit, plin de groază
Din sumbrul muzeu fioros,
Oraşul dormea în tăcere,
Flaşneta plîngea cavernos ...

"**Soarele negru al melancoliei**", cum sună la Nerval expresia dispoziţiei eului, pare să îmbrăţişeze din plin, cu tensiuni reprimate, ori strigăt interior, vocea bacoviană. **Sentimentul agonic** e omniprezent, atît doar că se lasă exprimat în moduri diverse. Poetul cunoaşte şi stigmatul morţii, şi detaşarea sarcastică. **Eşecul existenţial** constituie natura prin excelenţă a ideaticii poetice. Nici o aspiraţie, nici o tresărire - în afara **spaimelor funebre**. Obsesiilor morţii, lumea bacoviană nu le opune viaţa: în totul "e un sfîrşit", cum ar spune poetul. **Sfîrşitul continuu**, cum a scris Ion Caraion.

Plecînd de la aceste date generale ale imaginarului bacovian, se pot izola teme şi motive recurente, atitudini lirice, *topoi* proprii. Lamentaţia propriu-zisă, cum am văzut, nu este în firea verbului poetic. Forţa cu care motivele morţii vorbesc cititorului vine din tratarea lapidară, concentrată, redusă la esenţial, pe de o parte, iar pe de altă parte din caracterul

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI
LITERE

"construit" al emoţiilor. Unul care implică, în acelaşi timp, frică, oroare, dar şi detaşare (tot de esenţa maladivă a reacţiei imperturbabile, schizoide). Deşi nu s-a arătat îndeajuns, Bacovia rămîne şi un contemplator al nevropatiilor invocate. Destrămarea, faţă cu conştiinţa sfîrşitului, are aparenţa impersonală dintr-o poezie ca *Pulvis* (în linia cuvintelor titulare latineşti, pe care poetul pare a le prefera - şi semnificînd, aici, "*pulbere*"):

Imensitate, veşnicie,
Tu, haos care toate-aduni...
În golul tău e nebunie, -
Şi tu ne faci pe toţi nebuni.
(...)
Imensitate, veşnicie,
Pe cînd eu tremur în delir,
Cu ce supremă ironie
Arăţi în fund un cimitir!

Un *memento mori* modern, în care "delirul" pare *feint*, jucat, ca o ultimă poză obligatorie. Lucrurile vorbesc de la sine, simpla existenţă (în **fundalul vieţii**, - al oricărui gînd, adică, - sau al **tabloului**, în varianta "concretului" poetic) a cimitirului reduce orice comentariu la tăcere, îl face superfluu. Ca şi, de altfel, orice zbatere. (Optăm, de aceea, pentru considerarea *manifestării eului – "tremur în delir"* – drept, la rîndu-i, şarjă construită cu o surdă ironie, iar nu expresie paroxistică a impasului existenţial). Pe aceeaşi linie se înscriu "gesturile" fiinţei: aripa **demenţei** flutură desupra lumii, **răcnetele** şi **plînsetele** nebunilor par însă decoraţie abstractă. Eul contemplă cu o detaşare suspectă **alienarea – mecanică - a umanului**,

dar se regăseşte (cu luminile unei raţiuni care şi-a păstrat resurse de detaşare) "integrat" în lumea sensurilor "barbare", a manifestărilor stranii:

Barbar, cînta femeia-aceea,
Tîrziu, în cafeneaua goală,
Barbar cînta, dar plin de jale,-
Şi-n jur era aşa răscoală...
Şi-n zgomot monstru de ţimbale,
Barbar, cînta femeia-aceea.

Barbar, cînta femeia-aceea...
Şi noi eram o ceată tristă –
Prin fumul de ţigară, ca-n nouri,
Gîndeam la lumi ce nu există...
Şi-n lungi, satanice ecouri,
Barbar, cînta femeia-aceea...

(Seară tristă)

Starea "**de fundal**" despre care va vorbi Blaga, referindu-se la ceea ce alimentează perpetuu poezia, în **nelinişte metafizică** şi tristeţe, este atotprezentă la Bacovia, ca **stare de fundal şi de limită**. De aceea se poate spune că "tabloul" (îşi) conţine întotdeauna un **semn al sfîrşitului, construit poetic în metonimia "decorului"**, adică acel semnificant spaţial care, în modul cel mai elementar, trimite, figurat, la limita lumii (şi a fiinţei). Găsim limitarea spaţială, exprimată cu aceeaşi locuţiune (poetică) adverbială, în mai multe poeme: *Pulvis* şi *Pastel*, deja citate ("Buciumă toamna / Agonic – *din fund* – "); *Amurg violet* ("Doi plopi, *în fund*, apar în siluete"); *Amurg de iarnă* ("Cîmpia albă – un imens rotund - / Vîslind, un corb

încet vine *din fund*, / Tăind orizontul, diametral."); *Toamnă* – cu variații ("Răsună *din margini* de tîrg / Un bangăt puternic de armă; / E toamnă...metalic s-aud / Gorniștii, *în fund*, la cazarmă. // (...) Şi vine, ca-n vremi de demult, / *Din margini*, un bucium de-alarmă ...") etc.

Fără să clameze, arghezian, neliniștitoarea "închidere", Bacovia o aduce "în firea lucrurilor": nimic nu este străin **trăirii damnate**, în **decorul** sufocant al lumii. De altfel, pe alte căi se exprimă efectul respectivei opresiuni spațiale. **"Tenăbuși..."**, **"sufocant"** sînt vocabule frecvente ale creării "atmosferei" deficitare, **inconfortabile**, bacoviene: ninsoarea, ploaia, ninsoarea şi ploaia "amîndouă"- **moina**, căldura, frigul lucrează, **sufocant**, asupra percepției devastate a simțurilor eului.

Coşmarul bacovian cel mai des întîlnit este legat de iminenta **disolvare, dispersie în mizeria materiei**, căreia eul îi este supus. Caracterul implacabil al acestei viziuni vine şi din **pasivitatea** ființei. Agresată de o **materie pulsatilă**, simțită prin toate "antenele sensibilității" dereglate (dar nu pe calea opiumului, ca la Rimbaud!), ființa este pe pragul ultim al suportabilului:

Stau...şi moina cade, apă, glod...
Să nu mai ştiu nimic, ar fi un singur mod.
Un bec agonizează, - există, nu există, -
Un alcoolic trece piața tristă.

Orașul doarme ud în umezeala grea.
(...)
Umbra mea stă în noroi ca un trist bagaj –
Stropii sar.

Ninge zoios...

(Nocturnă, s. n.)

Oroarea de **maculare**, nevroza ieşind din **obsesia atingerii** (de fapt, s-ar putea spune: fobia eului în mediul umectat, în mediul putrid - "malpropre" etc.) se regăsesc repetat în viziunile poetului:

*E-o noapte **udă, grea, te-neci afară.***
***Prin ceaţă** – obosite, roşii, fără zare –*
Ard, afumate, triste felinare,
*Ca într-o crîşmă umedă, **murdară.***

"Lumea" se adevereşte, la Bacovia, prin aceste tăcute agresiuni asupra simţurilor. Ele dictează reacţia deviantă a subiectului liric. Claustrofob, omul bacovian aruncă asupra întregului univers caracteristicile **spaţiului ostil**, de o atmosferă vîscoasă, irespirabilă. Obsesia **acvaticului strivitor**, ca în celebra *Lacustră*, revine în forme "explicite" în alte poezii:

*Prin **mahalale** mai neagră noaptea pare...*
***Şivoaie-n case triste inundară** –*
Şi-auzi tuşind o tuse-n sec, amară -
Prin ziduri vechi ce stau în dărîmare.

(Sonet, s. n.)

O variantă a suferinţei fizice, iar, prin sugestie - a **disconfortului existenţial**, este senzaţia de **massă** a materiei cosmice, **apăsarea** (*celestă*, la Baudelaire, în imaginea *cerului*

care apasă: << ... *le ciel pèse comme un couvercle...*>>, dintr-un binecunoscut ***Spleen***). Expresia favorită a lui Bacovia, în registru metaforic, se vădeşte a fi funebrul **Plumb**. Nu este doar cazul poemului omonim, unde repetiţia capătă accent delirant (cu atît mai limpede cu cît "spaţiul" poemului este mai restrîns), ci al tuturor ocurenţelor metaforei.

Astfel, nu greu de făcut, un inventar al frecvenţei *toposului* descrie o reţea întinsă, plecînd de la primul volum, ***Plumb***, 1916: "***plumb de iarnă***", "***zarea grea de plumb***"- *Gri*; "***pace de plumb***"- *Note de toamnă*; *"Amurg de iarnă, sumbru, de metal" – Amurg de iarnă; "Un cer de plumb de-a pururea domnea" – Altfel*; titluri identitice, reluînd, în plus, sintagma din *Gri* – ***Plumb de iarnă***, şi în volumele următoare: *Scîntei galbene*, 1926; titlul ***Plumb de toamnă***; "***Iarbă de plumb şi aer tare***" – *Nervi de toamnă*, în *Scîntei galbene*; "***o vreme de plumb***" – *Toamnă*, acelaşi volum; "***Fereastra e-o poemă de plumb şi de scîntei...***" – *Dialog de iarnă*, în volumul *Cu voi*, 1930 etc. Toate - epitete sau metafore, epitete metaforice – sînt nuclee de lexic bacovian, constituind axul semanticii poetice în fiecare din textele în care apar.

Imaginarul artistului răspunde cu o dispoziţie **tautologică** (prin accentele *suprapuse*, prin *motivaţia* repetitivă a semnului poetic), structură care-l face unic, desăvîrşindu-i semnătura poetică. Dacă se repetă, Bacovia face din aceasta o particularitate. Exhibînd o obsesie existenţială, artistul creează o manieră. Sensul tensiunii dramatice a discursului provine si din afişata "neputinţă" de a se sustrage apăsării obsesiei, situaţie care ţine loc, am putea spune, esteticii explicite sau implicite. Bacovia este un mare artist modern, care a lăsat opera să-l reprezinte. Lipsa (semnificativă) a declaraţiilor de autor şi a artelor poetice în general poate fi interpretată şi drept

evitarea unei "frivolități", față cu gravitatea existenței, aceea care a *in-format* discursul liric.

Scriind despre "poetul care și-a dorit un singur cititor", Daniel Dimitriu avansează cu justețe o interpretare la declarația lui Bacovia: "<<Nu am nici un crez poetic. Scriu precum vorbesc cu cineva, pentru că-mi place această îndeletnicire. Trăind izolat, neputînd comunica prea mult cu oamenii, stau de vorbă cu mine însumi, fac muzică, și cînd găsesc ceva interesant iau note pentru a mi le citi mai tîrziu. (...) Nu sînt decît pentru mine.>> A vrut probabil să păstreze pentru el – scrie criticul, ușor liric – ceea ce aflase cît timp trecuse prin faimoasa lui <<provincie pustie>>. Mesajul conținea lucruri mult prea grave și prea neliniștitoare pentru a nu purta sigiliul strictei confidențialități. Celebritatea a venit destul de repede, fără a perturba însă apele adînci ale operei, apa în care a oglindit, cum n-a făcut-o nimeni în literatura noastră, cerul infernului." (10)

"Saturnian", ca toți simboliștii, poetul leagă de **înclinarea crepusculară** a propriei conștiințe, de sensul "căderii", **apăsarea** fără eliberare, fără "ușurare": o penitență continuă. Formula poetică a dat curs acelei irepresibile porniri autodestructive (din perspectiva celei mai elementare psihologii), variind însă, cum am încercat să arătăm, unghiul "judecății" subiective, adică al atitudinii lirice: disperare și abandon, impersonalizare surprinzătoare în detașarea ei, paroxism (uneori jucat) al senzațiilor, sarcasm (viziunile **grotești** abundă, iar poetul grefează pe acest tip de imaginar durerea "rănii" ontologice), degringoladă a discursului, ca semn al dezordinii gîndului, al haosului interior.

Modernitatea discursului poetic vine şi din tratarea "disonantă" a temelor universale, ca *dragostea, relaţia cu transcendentul, filosofia existenţei, solitudinea* etc.

Pentru *Erosul* bacovian, unde "devierea" de discurs poetic este frapantă, opera numără imagini de extracţie comună, începînd cu o abstractizare ce nu mai lasă loc nici unei dezvoltări lirice. Avem de-a face cu acea similialegorie în care poetul vorbeşte despre **"amor"** în figuri de personificare, ca despre o abstracţiune care a căpătat o mască de teatru convenţional. ***"Dormea întors amorul meu de plumb"*** *(Plumb)* este un vers care a stîrnit mirare şi a incitat comentatorii să ofere o soluţie "logic-poetică": de la iubirea "defunctă" pînă la evidenţierea unei aşa-zise operaţii poetice în interiorul expresiei "a dormi neîntors"(soldată cu sensul invers, "chinuit"). Totuşi, lirica bacoviană arată consecvenţă în tratarea "formală" a obiectului, păstrînd, adică, natura lui de abstracţiune. Personificările (*"dormea", "Şi-aud gemînd amorul meu defunct"- Amurg de toamnă)* conduc la o imposibilă "reprezentare", ce pecetluieşte natura de "butaforie" lirică: tratarea paradoxală ca obiect denombrabil (într-o subminare ironică a temei, care revine, parcă, la echivalentul ei plastic,...statuar).

Un argument suplimentar la interpretarea **personificării ("amorului")** drept mijloc al **ironiei poetice de-constructive** îl constituie apelul lui Bacovia la figura inversă, a ... **reificării groteşti** a aceleiaşi abstracţiuni: *"Carbonizat, **amorul fumega** –"* (*Negru*). Poemul este varianta "în negru" a *Plumbului.* Nu-i de mirare că apare din nou ... **"amorul"**, figura(n)t ca o altă categorie a golului, sau a sfîrşitului, ca o mostră de capitulare a vieţii:

Carbonizate flori, noian de negru...
Sicrie negre, arse, de metal,
Vestminte funerare de mangal,
Negru profund, noian de negru...

Vibrau scîntei de vis...noian de negru,
Carbonizat, amorul fumega –
Parfum de pene arse, şi ploua...
Negru, numai noian de negru...

Formula poetică bacoviană se distinge aici în caracteristica ei predominant **nominală.** Aşa cum apare în revelaţia pe care o procură **viziunea extinctivă**, lumea **se consumă** în finalul însuşi al materiei, **"carbonizată"**. Imaginile "vorbesc" de o **combustie apocaliptică**, fără istorie, fără explicaţie, neimplicînd nici o filosofie: universul **doar este aşa**. De aici, reflexul denominativ, economic în privinţa verbelor, a desfăşurărilor argumentative. Verbul revine la metafora cheie (**cromatic/thanatică**) cu o anumită emfază, cu un perceptibil accent al grabei **sentinţei**. Forţa viziunii este copleşitoare.

Uzînd de o punctuaţie dominată de punctele de suspensie, care semnifică nu atît ezitarea, pauza de reflecţie, cît **joncţiunea mecanică** a secvenţelor dezastrului (faţă de care conştiinţa eului pare a ceda unui fel de **autism**), Bacovia intuieşte resursele intense – pentru poezie - ale **elipsei** şi **discontinuităţii discursive**. O arată, de altfel, expresia către care se îndreaptă poetul în volumele următoare. De la *Scîntei galbene* (1926), *Cu voi* (1930), *Comedii în fond* (1936), laconismul şi arhitectonica versurilor marcate de suspensia vorbirii (prin diminuarea formei şi înţesarea textului cu puncte

de suspensie) se îndreaptă spre manifestarea dominantă în creația postbelică - *Stanțe burgheze* (1946), *Versete* (1957). Aici diminuează însă și valoarea poetică, situată destul de departe de înălțimea "primului" Bacovia:

Liniște...
Nu se mișcă nimic.
Foi galbene, uscate,
Roșii,
Că vor pica...
Pe după case
Stă soarele
Spre apus.
Liniște...
Nu se mișcă nimic.
Culori vii și lungi,
Înspre apus.
Pe nesimțite,
Încet,
Au dispărut aureole...
Noapte.

(Seară)

Nu doar **amorul** capătă această reprezentare poetică **extrem de convențională,** ci și "protagoniștii" erotici. Ipostazele în care îi "vede" Bacovia revin la aceeași imagine devitalizată, depersonalizată, proprie manierei poetului. Peste tot, apelativul **amanții,** convențional, creînd o categorie abstractă. Lexicul contribuie la imaginea automată, grotescă:

BCUIASI CULTURAL UNIVERSITY LIBRARY

Amanții, mai bolnavi, mai triști,
Pe drumuri fac gesturi ciudate –
Iar frunze de veșnicul somn,
Cad grele, udate.

Viziunea contaminează, obsedează, declanșînd eului neliniștea de criză:

Eu stau și mă duc și mă-ntorc,
Și-amanții profund mă-ntristează...

(Nervi de toamnă)

Asocierea cel mai des întîlnită în invocarea **iubitei** este **cadavrul**. În grotescă asociere cu o imagine a viului pătruns de miasmele morții:

Pe catafalc, de căldură-n oraș,
Încet, cadavrele se descompun.

Cei vii se mișcă și ei descompuși,
Cu lutul de căldură asudat;
E miros de cadavre, iubito...,

poemul *Cuptor* sugerează pasul făcut, în imaginație, către o iubită / cadavru:

Și azi, chiar sînul tău e mai lăsat.

Toarnă pe covoare parfume tari,
Adu roze pe tine să le pun *... (s. n.)*

BCU IAȘI - CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Discursul "amoros" bacovian se integrează atitudinii lirice specifice, "gesticulației" nefirești a "personajelor lirice". Emfaza apelativelor, **iubito, adorato**, nu face decît să pună o tușă în plus artificiului:

Iubito, și iar am venit...
Dar astăzi, abia mă mai port –
Deschide clavirul și cîntă-mi
Un cîntec de mort.

Și dac-am să cad pe covoare
În tristul, tăcutul salon, -
Tu cîntă-nainte iubito,
Încet, monoton.

(Trudit, s. n.)

Marșul (valsul, cîntecul) funebru, iubita, clavirul se repetă ca reprezentare pe o imaginară "scenă" poetică: decorul și figurația poemului. Eul contemplă moartea cu atenuată percepție, iubita este ... un *Caron* feminin, pe care poetul îl **poate alege**. De aici liniștea subită, efectul soporific al prezenței **iubitei**, care sublimează tensiunea thanatică, visul morții calme (în **cîntul monoton**, **lectura monotonă**, pe "undele" cărora eul alunecă în viziunea morții: "Tu citești nazalizînd / O poemă decadentă, cadaveric parfumată, / Monotonă. // (...) Dar pierdută, cu ochi bolnavi, / Furi, ironic, împrejurul din salonul parfumat. / Și privirea-ți cade vagă peste apa larg ovală, / Pe grădina cangrenată / Peste toamna din oglindă - / Adormind..." – *Poemă în oglindă*).

Agonia comună, indusă de reprezentarea calmă a sfîrșitului, aceasta e **fantasma recurentă** bacoviană:

Însă pal mă duc acuma în grădina devastată
Şi pe masa părăsită – albă marmoră sculptată –
În vestmintele-mi funebre,
Mă întind ca şi un mort,
Peste mine punînd roze, flori pălite, -ntîrziate
Ca şi noi...

Zi, finala melodie din clavirul prăfuit,
Or ajunge plînsul apei din havuzele-nnoptate.

(Poemă în oglindă)

Ambiguă, viziunea din *Finis* suprapune, pînă la urmă, vederea **cadavrului** şi prezenţa **ei**, într-o indistincţie căutată:

Cadavrul impozant pe catafalcul falnic,
Sub raza de argint visa în vasta sală...
Iar sîmul ei pierdut în mortuara gală
Pe veci oprit, înmărmurise falnic.

Pustiu...

Natura liricii bacoviene indică un artist în perfectă armonie cu aerul veacului. Sensibilitate *decadentă*, poetul lasă să se ghicească, dincolo de inspiraţia simbolistă, un spirit de o rafinată inteligenţă (a formei) modernă, *vizionară* - cum s-a amintit - în acest sens. A creat un **stil** în poezia românească, a semnat cu numele său (literar) o **manieră**.

BCUIAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Note

1. Tudor Vianu, *G. Bacovia în ediție definitivă, în Scriitori români din secolul XX*, Antologie, postfață și bibliografie de Mihai Dascal, Editura Minerva, București, p.153.

2. *Ibidem*. "Cît despre Rollinat, autorul *Nevrozelor*, o figură secundară a decadentismului francez, amintirea lui lîngă ceilalți doi mari poeți este desigur rezultatul unei perspective proprii mișcării noastre literare după 1880, cînd (...) Macedonski îl popularizează prin traducerile sale din *Literatorul* (1884, 1885 și 1886), căruia mai tîrziu i se alătură și Cincinat Pavelescu (*Literatorul*, 1893)".

3. *Ibidem*,p. 156.

4. *Ibidem*, p.157.

5. Ion Pop, *Jocul poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1985, p. 30.

6. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, op. cit.*, pp. 706-708.

7. Nicolae Manolescu, *Despre poezie, op. cit.*, pp. 205-206.

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

8. Ileana Oancea, *Lingvistică romanică și lingvistică generală. Interferențe*, Editura Amarcord, Timișoara, 1999, p.109.

9. *Ibidem*.

10. Daniel Dimitriu, *Bacovia*, Editura Junimea, Iași, 1981, p.193.

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

LUCIAN BLAGA

Nici un alt poet român nu pare să fi fost în asemenea măsură determinat, în destinul său poetic, de o pre-dispoziție formantă, creatoare de trasee existențiale și estetice. Mitizată ea însăși, sub greutatea de semnificație pe care a căpătat-o *post hoc*, muțenia îndelungată a copilului, "zăpada tăcerii" în care s-au rotunjit singure prima cunoaștere a lumii și a vorbirii, vîrsta biografică a celebrei germinațiuni seamănă cu o cheie a întregii creații. Firește, primul care i-a dat această importanță a fost însuși artistul. Lucian Blaga a dat primul însemnătatea accentuată, dacă nu chiar covîrșitoare, izolării protectoare în muțenia de "lebădă" și într-un prim, cunoscut, paradis. A transformat în *mit personal* ceea ce s-a manifestat, mai curînd, ca un "*roman personal*", conform teoriilor și terminologiei psihanalitice. Consemnată autobiografic, în *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, ori liric – confesiv, în texte precum *Autoportret*, din volumul *Nebănuitele trepte*, din 1943, starea de grație infantilă, trăită ca atare, va fi consubstanțială, mai tîrziu, cu revelația extatică a eului, aflat în deplină osmoză cu "elementele". Dispoziția contemplativă, postura ec-statică, ființa – receptacul pentru "zvonurile", "semnele", "veștile" universului sînt moduri de situare – în – lume a eului poetic, încă de la începuturile creației. *Vîrstei de aur* prin care copilul amînă intrarea în cuvînt și, deci, în lumea Căderii, degradată, îi pot fi asociate, simbolic, alte constante ale imaginarului poetic. *Toposul* sacralizat al *satului*, mitic situat într-o "geografie sacră" (1), sat ce la Blaga poartă "în nume" "sunetele

lacrimei", revine fără schimbări de accepție poetică, mereu drept soluție existențială,*"ales / ca prag de lume / și potecă patimei"* (*9 MAI 1895*). Motivul fondator al adevăratului *mit poetic* blagian, *taina*, se leagă simbolic de aceeași tăcere salvatoare și ocrotitoare în fața înțelegerii vinovate, condamnate. Adorația misterului, semn al constrîngerii gnoseologice, proprie condiției umane, este însăși "filosofia" poetică a tînărului Blaga, asociată mai tîrziu cu filosofia conceptuală, a gînditorului convins că omul este trăitor în "orizontul misterului" și, spre deosebire de "cunoașterea" edenică rezervată poeziei, închisă cu taina în aceeași lume, doritor să afle revelarea lui. *"Lauda somnului"*, imn blagian întors către forma de *regresiune* prin care ființa poate reface drumul spre sînul protector, parental, este compensatorie pentru rătăcirea în paradisul "destrămat" care e lumea sublunară.

Coborît în infernul devenirii, al *Marii treceri*, amenințat perpetuu de spaima *Nimicului*, eul blagian visează la pura virtualitate a refugiului *ad uterum*: "În somn sîngele meu ca un val / se trage din mine / înapoi în părinți." (*Somn*)

Toată această mitologie poetică se fondează în legături simbolice, plecînd de la "evenimentul"primordial, ivirea în lume, însoțită de muțenia paradisiacă. Conotînd puritatea aurorală, a începuturilor, tăcerea blagiană își găsește "prelungiri" poetice în celelalte motive. În discursul său de recepție la Academie, Lucian Blaga reunea elementele mitologiei sale "vizionare", găsindu-le în "vîrsta sensibilității metafizice", concretă sau "adoptivă", a *copilăriei*. "Singura poartă deschisă spre metafizica satului", copilăria reală se prelungește în "vîrsta adoptivă" a copilăriei, prin care se arată vocația creatoare a culturilor minore, dominate de gîndirea

mitică: "Satul era astfel situat în centrul existenței și se prelungea prin geografia sa de-a dreptul în mitologie și în metafizică. Pentru propria sa conștiință, satul este situat în centrul lumii și se prelungește în mit. Satul se integrează într-un destin cosmic, într-un mers de viață totalitar, dincolo de al cărei orizont nu mai există nimic. (...) A trăi la sat înseamnă a trăi în zariște cosmică și în conștiința unui destin emanat din veșnicie. Omul satului, întrucît izbutește să se mențină pe linia de apogeu, genială, a copilăriei, trăiește din întregul unei lumi, pentru acest întreg; el se găsește în raport de supremă intimitate cu totalul și într-un neîntrerupt schimb reciproc de taine și revelări cu acesta."

Căderea în lume echivalează cu pierderea comuniunii firești între ființă și cosmos, cu "uitarea" și vina. În volumul *La cumpăna apelor*, din 1933, poetul dă glas sentimentului acut al diferenței, al imposibilei întoarceri în vîrsta, dar și în "locuirea" mitică:

După douăzeci de ani trec iarăși pe-aceleași uliți
unde-am fost prietenul mic al țărînei din sat.
Port acum în mine febra eternității,
negru prundiș, eres vinovat.

Nimeni nu mă cunoaște. Vîntul, el singur, sau plopul
de aur. Plop înălțat de-un fir nevăzut asemenea fusului.
Nedumerit turmul se va uita două ore în urma mea
pînă m-oi pierde din nou sub dunga apusului.

(Sat natal)

Melancolia se însoțește, ca și în alte texte, de conștiința "trădării". În poemul titular al volumului, *La cumpăna apelor*,

"ţărna" e, aşijderea, "*trădată-nmiit*", în numele unei aspiraţii cognitive care-l defineşte pe insul devenirii ("*pentr-un cer chemător şi necucerit*").

Domeniul liricii lui Lucian Blaga este în totalitate subîntins de o "conştiinţă" a aflării în preajma unor "adevăruri" fundamentale, de presimţirea unei revelaţii sau, dimpotrivă, a unei taine care nu poate fi deslușită fără urmări terifiante. Cunoaşterea, la poetul tăcerii, este în acelaşi timp *vină primordială* (ieşirea din inocenţa paradisiacă) şi *nesaţ metafizic*, "boală", tînjire, în aşteptarea revelaţiei, a "cereştii atingeri".

Muţenia, în fine, pregătitoare pentru "vorbirea" desăvîrşită, "prag" al lumii, luînd sfîrşit ca prin *minune*, şi arătînd celor din jur un copil care a exersat interior discursul, seamănă şi cu momentul "vorbirii" poetice, petrecute în 1919, anul debutului cu volumul *Poemele luminii*. Nici o influenţă imediat perceptibilă, nici o tonalitate previzibilă, nici o "voce" cunoscută. Verbul poetului este totalmente matur, articulat într-o formă vădind, pe de o parte, elevaţia gîndirii *poetice*, identitatea "stilistică" a vocii, cum şi a puterii conceptualizatoare, iar, pe de altă parte, forţa expresivă şi natura fără termen de comparaţie a discursului liric.

Lipsită, ce-i drept, la început, de "magia"quasi incantatorie ce va marca *stilul Blaga* în opera de maturitate, poezia impune, cu ineditul frapant al viziunilor şi al imageriei esenţializate, stilizate savant. "*Discursivitatea*" primelor poeme a lăsat loc pentru comentariile care au "plasat" lirica în vecinătatea *filosofică*, în proximitatea conceptelor *tale quale*. Justificare deplină are, însă, interpretarea dată de G. Gană în acest sens. Scriind despre "aerul atemporal" al *perspectivei* lirice, exegetul ştie că: "poeziile nu iau naştere ca reacţii la <<evenimente>> şi

au, pe de altă parte, un caracter de generalitate puțin obișnuit, o substanță impersonală, de unde impresia, falsă, de poezie speculativă, <<filosofică>> în accepția de conceptuală". (2)

Tînărul creator aduce, prin *Poemele luminii*, publicate în același an cu volumul de aforisme filosofice *Pietre pentru templul meu*, o ideație *poetică* inedită, aflată sub puterea unei comunicări "osmotice" a eului cu universul. Prima *artă poetică* blagiană, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, prinde în acolada rostirii esențiale atitudinea definitorie și aproape invariantă a poetului față de cercul mirărilor, al tainei, al uimirii (care este pentru el lumea). După Ion Pop, poemul oferă "o primă schiță, esențială, a viziunii sale, desfășurate în întreaga operă: ecuația fundamentală eu-univers apare deja ca dublă relație de integrare, a subiectivității fragmentare în marele Tot confratern și a lumii într-o interioritate permeabilă la cele mai ascunse mișcări ale substanței și energiei originare." (3)

Poemele luminii sînt poezii scurte, lăsînd impresia răcelii abstracțiunii, deși în toate un *eu aspirant* la dez-mărginire și de o vitalitate dionisiacă se manifestă ca "subiectivitate" discursivă și, concomitent, ființială, ontică. Sensul de profunzime al atitudinii eului rămîne legat de *mirare*: lumea e o "*minune*"; locuind-o, insul se simte asaltat de elanuri de dincolo de el, care-l pun în rînd cu "*elementele*". Are revelația participării neîmpărțite la pulsația cosmică, la viața formelor. Mirarea existențială, ferită pentru această perioadă de "neliniștea" metafizică, este purtătoare a "fiorului" extatic, dătătoare de revelații, de "beția" comunicării cu universul.

Se știe că poetul a legat aceste revelații de, în viața reală, trăirea cu voluptate a emoției erotice. Așa cum transpare din

corespondență și din alte mărturii colaterale, poeziile au luat naștere dintr-o transfigurare a frenezieiei, a forței interioare inspirate de Eros. Apare, așadar, dincolo de sursa, depășită, a "evenimentului" biografic, ideea naturii catalizatoare a Erosului în relația eului cu cosmosul - și, firește, cu tentația cognitivă, ori, mai bine spus, cu absolutul. Pînă la un punct, filosofia poetică este romantică. "*Dorul*" întruchipează aceeași stringență a dez-mărginirii, și aici a găsit poetul omologia adevărată cu tentația absolutului. Nu mai puțin *esență* a atitudinii în genere aspirante, dorul va rămîne, în poezia lui Blaga, semnificant al propensiunii cognitive, pînă la ultima expresie a intensității: "*dorul dor*". În acest prim volum, energia trăirii vine dinspre Eros:

Setos îți beau mireasma și-ți cuprind obrajii
cu palmele-amîndouă cum cuprinzi
în suflet o minune.
Ne arde-apropierea, ochi în ochi, cum stăm.
Și totuși tu-mi șoptești:<<Mi-așa de dor de tine>>

(*Dorul*)

Un alt poem (*Nu-mi presimți?*) duce și mai departe corespondența între vitalitatea potențată de Eros și revelațiile cele mai adînci:

Nu-mi presimți tu nebunia cînd auzi
cum murmură viața-n mine
ca un izvor
năvalnic într-o peșteră răsunătoare?

Nu-mi presimți văpaia cînd în brațe

îmi tremuri ca un picur
de rouă-mbrățișat
de raze de lumină?

Nu-mi presimți iubirea cînd privesc
cu patimă-n prăpastia din tine
și-ți zic: /
O, niciodată n-am văzut pe Dumnezeu
mai mare!?

Accentuat şi gradat, ritmul cumulează cu fiecare strofă intensitatea halucinantă a topirii, a comuniunii erotice pe care eul o transferă, în final, revelației "totalitare".

Primul volum al lui Lucian Blaga întîmpină cititorul şi cu o dispunere neobişnuită, cu o *textură* necunoscută încă poeziei româneşti. Versul liber nu afectează, cu toate acestea, *ritmul* interior al discursului. Blaga l-a făcut să "corespundă", punctînd după un "pas" neauzit, intensității ideii, mirajului revelației. A dat, cu alte cuvinte, un nou..."trup" poemului: "descătuşat" de forma canonică, dar reinventat într-alta, mai apropiată sugestiei pulsației, *respirației* vii, care atestă "ființa", făcînd-o să se "dăruiască" ("nebuniei / în plin"). Ca modalitate poetică se reține dezvoltarea ("amplificarea narativă") a unui "nucleu metaforic" (intuiție poetică, revelație), care, potrivit *Ioanei Em. Petrescu*, "funcționează ca principiu de construcție a textului". Efectul este însă unul al "dezambiguizării, al explicitării discursive a intuiției vizionare, cu ajutorul unui limbaj pe deplin articulat logic". (4) Cu alte cuvinte, poezia ar pierde din inefabilul rostirii "inspirate", din forța cu care eul este "vorbit" de o revelație de dincolo de sine, de o entitate care

nu este altceva decît parte a Totalului. Ca să înţelegem rezerva, trebuie să spunem dintru început că eul conceput de Blaga nu este cel empiric determinat, ci, în spirit nietzschean, ţinînd de "*esenţa dionisiacului*". Opera poetului îşi dispută cu reflexul "explicitării" voinţa de ipostaziere a sinelui "pierdut", împărtăşind aceeaşi energie cu natura şi cosmicul. Paradoxal, aşadar, *discursivitatea* poemelor, natura lor cu aspect conceptualizat afirmă un *subiect gînditor, individual*. Or, sensul de adîncime al poeziei înseşi este tocmai dezlegarea de *individuaţie*. Citim pe Friedrich Nietzsche: "Dacă adăugăm acestei groaze [aceea descrisă de Schopenhauer şi <<care-l cuprinde pe om cînd se simte înşelat de formele cunoaşterii aparenţelor, ori de cîte ori principiul raţiunii suficiente, într-una din întruchipările lui, pare a suferi vreo excepţie>>] extazul dătător de delicii, ce se naşte din adîncurile omului, ba chiar ale naturii, de cîte ori <<principium individuationis>> este încălcat, aruncăm o privire în *esenţa dionisiacului*, pe care ni-l putem închipui cel mai lesne în analogie cu *beţia*." (5)

Iată, în acelaşi spirit, opinia celui care a cercetat relaţiile literaturii române cu expresionismul, Ov. S. Crohmălniceanu: "Vitalismul expresionist descinde direct din antiintelectualismul nietzscheian. Viaţa intensă (<<das starke Leben>>) ar presupune o întoarcere la existenţa nediferenţiată, în care judecata individuală şi conştiinţa morală nu intervin spre a stînjeni împlinirea pornirilor instinctuale, elementare." (6) Oricum ar sta lucrurile, impresia "aforistică", nu fără o anumită legătură cu textele volumului *Pietre pentru templul meu*, la care poetul a lucrat simultan, "stînjeneşte – după G. Gană – lirismul – uneori pînă la sufocare": prin "schema retorică a textului şi (...) insuficienta asimilare a motivelor mitice care susţin şi dau semnificaţie meditaţiei sau

confesiunii." (7) Pe direcția, însă, deschisă mai înainte, același exeget salută "obiectivarea" tratării motivelor mitice în ciclul *Moartea lui Pan*, din volumul următor, *Pașii profetului*, care-l apropie de "lirica mascată" (în termenii lui Wilhelm Scherer). "Cînd nu e propriu-zis lirică mascată, poezia lui Blaga e (...) <<impersonalizată>> prin alte mijloace, constituindu-se în orice caz ca expresie nu a unui <<eu>>, nu a unui destin individual, ci a unuia cu mult mai general, ce ține de condiția lui ontologică, nu de biografic. Lirismul nu e prin aceasta primejduit, ci e mai adînc și mai rezonant ca oricînd." (*8*) Ieșirea din eul "biografic", în condițiile în care, încă de la început, poezia lui Blaga pulsează prin exacerbarea prezenței eului dionisiac, presupune o "reprezentare" categorială, ontică, în fapt cea care a "supraviețuit" stingerii ecourilor dionisiace, expresioniste.

Poemele luminii aduc prin "structurile imaginarului" o vocație a raportării cosmice, prezentă doar la Eminescu într-o măsură atît de intensă, un apetit interogativ care pune făptura în dialog cu "elementele". Terestritatea este asumată ca o "haină" neîncăpătoare pentru "sufletul" purtat. Un fel de metensomatoză (trecere a sufletului în alte "trupuri", sau, metonimic, în alte regnuri) se produce pe măsura descoperirii sau intuiției identității între *viu și mineral*, între *eu și sideralul învăluitor*. În poemul *Vreau să joc!*, dezmărginirea nu este o "dezbrăcare de trup", cum se va clama, tragic, într-o altă epocă a inspirației poetice blagiene, ci o expansiune frenetică. Jocul și zborul, o *pneuma* universală sînt – eliberate de orice contingență – manifestări ale identificării cu ritmul, respirația cosmică. Gesticulația, expresionistă, corespunde "naturii extatice a imagisticii la Blaga" (Ov. S. Crohmălniceanu),

vădită în motive specifice precum acea "<<Formlosigkeit>> (patos pur), lăsat să poarte cuvintele către <<strigăt>>." (9) Eul *este*, aşadar, în figuraţia esenţializată a poemului, *mişcare, zbor, respiraţie divină*: "O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat! / Să nu se simtă Dumnezeu / în mine / un rob în temniţă încătuşat. / Pămîntule, dă-mi aripi: / săgeată vreau să fiu să spintec nemărginirea..."

Metafora structurantă conduce către semnificaţia identificării cu sufletul universal. Simbolica zborului şi a aripei, elanul ascensional devin caracteristice stării de beatitudine. Pe de o parte, este fericirea atinsă dionisiac prin uitare de sine, ştergerea individuaţiei şi voinţa eliberării de conştiinţa diurnă, prin dans, zbor, simboluri transparente. Pe de altă parte, este varianta *euforică* a manifestării motivelor curentului german. Pînă la emblema expresionismului, teribilul "*strigăt*" (construit plastic în celebra pînză a lui Edvard Munch), pînă la accentele *disforiei* expresioniste, etapa "solară" a contopirii, a beţiei dionisiace, se face simţită şi la Blaga. Avînturile dezmărginite din *Poemele luminii*, "panismul" din cel de-al doilea volum, neliniştea "metafizică", spaima "tăcută" de "Marele" sînt principalele căi ale confluenţelor cu marile teme expresioniste.

Poetul însuşi scria, în *Feţele unui veac*, despre expresionism, considerîndu-l drept o continuare a romantismului, ale cărui mijloace le "purifică" şi al cărui gust pentru "anecdota cosmică" îl abandonează: "Patosul cosmic e realizat de romantici în mare parte prin subiect, prin materie; expresioniştii îl realizează în afară de subiect, adică formal. Dinamismul elementar al unor cîmpuri de varză de Van Gogh ni se comunică cu aceeaşi putere de sugestie ca şi mişcarea prin spaţiu a cutărui erou romantic în luptă cu puteri supraomeneşti

(...) Anecdoticul e înlocuit (...) prin linie, ritm, expresie. Întru izbînda sa, romantismul acumula efecte materiale şi efecte formale: expresionismul purifică mijloacele şi, mai indiferent faţă de subiect, înţeţeşte felul de a vedea şi de a trata realitatea de toate zilele." (10) Expresionismul uneşte, în inspiraţia lui Blaga, <<lirica "dezmărginirii" eului poetic>> cu <<beţia pierderii lui în infinitul şi neistovitul clocot ontic. Pe Marele Pan, părintele a tot ce trăieşte, Blaga ni-l prezintă orb şi bătrîn, abia biruindu-şi, ca Dumnezeul din *Zamolxe*, o somnolenţă semivegetativă>>, îşi continuă inventarul comparatist, în direcţia cunoscută, Ov. S. Crohmălniceanu. (11)

Există, cu toate acestea, "dispoziţia" poetică singulară, natura interioară a lirismului blagian ce ating, în profunzime, motivele curentului german pe care autorul l-a putut cunoaşte îndeaproape. Nu trebuie uitat nici o clipă, de aceea, că orice înrîurire arată, în reversul ei, adevărata artă: distinge, adică, între imitaţia sterilă şi "întîlnirea" fericită, pe traiectul marilor idei sau al filosofiei implicite, dintre spiritul înrudit şi curentul afin. În felul acesta, se poate spune că poetul se defineşte artistic, demonstrînd aptitudinea tratării individuale şi geniul (inclusiv cu semnificaţia personalităţii) propriei viziuni. Poetul care, în copilărie, la 13 ani, făcea lectura, considerată decisivă, a "cosmopeei" *Faust*, va putea fi judecat şi prin prisma deschiderii mai largi, în care temele se acordă universal, peste întruchipările vremelnice într-o formă estetică sau alta. Pe această linie se face şi "lectura" *faustiană* în opera lui Blaga, de către Liviu Rusu: "În creaţia lui Blaga se manifestă de la început vădite înclinări faustiene. Însă el nu este faustian fiindcă l-a studiat pe Goethe, dimpotrivă, el a ajuns la *Faust* fiindcă forma lui de viaţă spirituală l-a împins spre el. (...) În

cazul poeziei mari, aşa-zisele influenţe nu sînt influenţe în sens de împrumuturi, ci în sens de *treziri la autenticitate*. (...) Lucian Blaga îşi trăieşte faustianismul în mod propriu, din propria matcă spirituală." Esteticianul de la Cluj găseşte sensul acestei apropieri în "atitudinea fundamentală *proprie*: năzuinţa lui de a prinde întreaga existenţă, întregul univers, în poezie, de a-i descifra enigmele şi frumuseţile, frămîntările şi suferinţele, încercările şi beatitudinile, prin mijlocirea cuvîntului transfigurat. (...) Viziunea faustiană, cu sesizarea existenţei omeneşti în raport cu cosmosul, cu zbaterile omului în configuraţia lumii, Blaga o explorează şi o exploatează cu mijloace noi, însă înrudirea funciară cu Eminescu este evidentă, după cum evidentă este şi înrudirea cu viziunea exprimată în capodoperele creaţiei populare." (12)

"Hrănit de taina lumii", poetul din Lancrăm dă orizontului liric substanţa tensiunii faustice care îmbrăţişează, aspirând spre totalitate, întreg universul: "atracţia faţă de necunoscut, universul în imensitatea lui, marele nepătruns din adîncimile lui, misterele care străfulgeră din dinamica lui tainică vizînd spre tot mai mari neînţelesuri, iubirea telurică îmbinată în acest întreg cosmogonic." (13) Toate aceste teme se regăsesc enumerate în metaforele care compun *Eu nu strivesc corola...* În directă relaţie cu "fiorul" cuprinderii şi dorinţa contopirii cu substanţa transindividuală, erosul blagian are accentele cosmice întîlnite. Iată, la cea mai înaltă "ardere", transfigurarea îmbrăţişării mundane, între amanţii nopţii, în acoladă cosmică:

Atîtea stele cad în noaptea asta,
Demonul nopţii ţine parcă-n mîini pămîntul
şi suflă peste el scîntei ca peste-o iască
năpraznic să-l aprindă.

În noaptea asta-n care cad
atîtea stele, tînărul tău trup
de vrăjitoare-mi arde-n braţe
ca flăcările unui rug.
Nebun,
ca nişte limbi de foc eu braţele-mi întind,
ca să-ţi topesc zăpada umerilor goi,
şi ca să-ţi sorb, flămînd să-ţi mistui
puterea, sîngele, mîndria, primăvara, totul.
În zori cînd ziua va cuprinde noaptea,
cînd scrumul nopţii o să piară dus,
de-un vînt spre apus,
în zori de zi aş vrea să fim şi noi
cenuşă,
noi şi – pămîntul.

(Noi şi pămîntul)

Frenezia fiinţei, în beţia vitalistă, poate dobîndi, ca în *Lumina raiului*, explicaţia "eretică": există o contribuţie egală, în sfera creatului, a raiului şi a iadului. Demonia care animă făptura este parte a creaţiei:

Dar oare ar rodi-n ogorul meu
atîta rîs făr' de căldura răului?
Şi-ar înflori pe buza ta atîta vrajă,
de n-ai fi frămîntată,
Sfinto,
de voluptatea-ascunsă a păcatului?
Ca un eretic stau pe gînduri şi mă-ntreb:
De unde-şi are raiul -
lumina? -

BCU IASI TRANSILVANIA UNIVERSITY LIBRARY

Ştiu: îl luminează iadul
cu flăcările lui!

Eul se lasă pătruns de euforie vitală, avid de a se simți traversat de fluidul universal, de Ființă, altfel spus. La Ion Barbu, viziunea este inversă, a formelor finite, lipsite de manifestare subiectivă, dar înlănțuite de "elanul" - nietzschean mereu - al Ființei. "Fiorul" este dat deopotrivă de revelația participării la viața cosmică ("Sunt beat de lume şi-s păgîn!"), de sentimentul acelei cunoaşteri "participative", *care face pe om să se afle deasupra constrîngerilor limitative* ale rațiunii, cea care desemnează ruptura dintre subiect şi obiectul cunoaşterii.

Eul trăieşte, ca şi în volumul *Paşii profetului*, în visata stare a *elementarității*, doar că acolo va fi "obiectivat" de prezența zeului orb, Pan. Făptura este "potir", deschisă epifaniilor şi revelațiilor: "îmi pare / că sunt o stalactită într-o grotă uriaşă, / în care cerul este bolta. / Lin, lin, / lin – picuri de lumină / şi stropi de pace - / cad necontenit / din cer / şi împietresc – în mine." (*Stalactita*) Fluidul comunicant între cosmos – transcendența presimțită - şi făptura aflată în starea de grație figurează în metafora imaterialei *lumini*, principiu primordial. *Vie*, precum în accepția lui Paul Ricoeur (14), metafora blagiană nutreşte o *înlănțuire* de semnificații care nu mai răspund simplei funcții de substituție, ca în vechea accepție retorică, a figurii care ar "numi" ceva prin alt termen. Lumina nu este doar elementul primordial ("lumina / creată în ziua dintîi / (...) lumina aceea-nsetată adînc de viață"), care la un semn al Nepătrunsului "împlineşte", umple golul a-cosmic: "O mare / şi-un vifor nebun de lumină / făcutu-s-a-n clipă: / O sete

era de păcate, de doruri, de-avînturi, de patimi. / O sete de lume şi soare." (*Lumina*)

Înscrisă misterios în *nume şi lume*, în particula numelui poetului (aşa cum satul purta în nume "sunetul lacrimei"), în substanţa cosmică şi-n extazul erotic, *lumina* este totodată cunoaştere care îmbrăţişează fără a distruge, care pătrunde fără a dez-goli, care "sporeşte" haloul de mister al lucrurilor, "îmbogăţind" însăşi taina fiinţială. Metaforă a *metaforei înseşi*, în viziunea lui Blaga, *revelatorie* şi în acelaşi timp ocrotitoare a zării "tainei", a misterului; căci *metaforele revelatorii*, aşa cum le-a definit teoretic poetul în studiul component al *Trilogiei culturii*, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, "sporesc semnificaţia faptelor înşile la care se referă", "încearcă într-un fel *revelarea* unui <<mister>> prin mijloace pe care ni le pune la îndemînă lumea concretă, experienţa sensibilă şi lumea imaginară." Nu altul este sensul versurilor din *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, arta poetică definitorie a lui Lucian Blaga, cel puţin pentru prima ipostază lirică, aceea care se împărtăşeşte de la atitudinea "supremei intimităţi cu totalul şi într-un neîntrerupt schimb reciproc de taine şi revelări cu acesta". (*Elogiul satului românesc*, 1937) Aceea care, în fine, s-ar recunoaşte simbolic în fericirea originară a fiinţei care nu a cunoscut încă teribila criză a înstrăinării, ce o va face să clameze neputincios, în spaima existenţială, singurătatea în faţa morţii.

"Marele", "Nimicul", în aparenţă corespondente simetrice ale golului originar, sînt însă *termene palpabile* ale fiinţării în lume, faţă de care întoarcerea în sînul indistinct al ne-fiinţei primordiale ar însemna salvarea din coşmarul finitudinii, al cunoaşterii tragice. Aflat, ca şi omul arghezian, "între două nopţi", cea dinainte şi cea de după naştere/viaţă, eul blagian de-

cade din starea paradisiacă, a unității organice în Unul indivizibil, și se găsește strivit de *conștiința diurnă* a "Marii treceri". Pentru ființa alungată din paradisul "destrămat", urmează vîrsta tragicei asumări a condiției. "Tristețea metafizică" are, de aceea, accente paroxistice, de spaimă irepresibilă, în fața implacabilului. Metafora mult iubită de poetul tainei își schimbă semnificația, *lumina* începînd să "numească" poetic *viața*.

Rămînînd însă pe traseul imagistic al primei etape de creație, vom regăsi în volumul din 1921, *Pașii profetului*, semne ale influenței expresioniste. Energetismului quasigeneral al dispoziției eului din primul volum îi ia aici locul o "imobilitate" solidară cu regnul ne-"gînditor", vegetal și mineral. Poezia înlocuiește, dacă putem spune, aspirația identificării cu zborul, cu disolvarea eterică, prin "visul" mineral al ființei. *Dați-mi un trup voi munților*, cunoscutul elan al sufl(et)ului expresionist, accentuează însă paradoxala dezmărginire-împietrită:

Dați-mi un trup
voi, munților,
mărilor,
dați-mi alt trup să-mi descarc nebunia
în plin!
Pămîntule larg fii trunchiul meu,
fii pieptul acestei năpraznice inimi,
prefă-te-n lăcașul furtunilor, cari mă strivesc,
fii amfora eului meu îndărătnic!

Prin cosmos

auzi-s-ar atuncea măreţii mei paşi
şi-aş apare năvalnic şi liber
cum sînt,
pămîntule sfînt

Cînd aş iubi,
mi-aş întinde spre cer toate mările
ca nişte vînjoase, sălbatice braţe fierbinţi,
spre cer
să-l cuprind,
mijlocul să-i frîng,
să-i sărut sclipitoarele stele.

Cînd aş urî,
aş zdrobi sub picioarele mele de stîncă
bieţi sori
călători
şi poate-aş zîmbi.

Dar numai pe tine te am trecătorul meu trup.

Viziunea semănă cu aceea din poemele parnasiene ale lui Ion Barbu, în care forma mineral/vegetală este însuşi încremenitul elan spre "licoarea opalină" a cerului. Fireşte, impulsul ascensional, cum şi avîntul care măsoară voinţa de expansiune conferă dinamica ştiută, expresionistă. Totuşi, reţinem aici melancolia impregnată vocii de conştiinţa, deja, a "lutului slab" care constrînge fiinţa la precaritate şi la asumarea acestei condiţii.

Dominantă este însă "somnia" în care fiinţa se retrage, glorificînd această nemişcare în imaginile păcii anotimpului.

Toropeala cuprinde firea şi fiinţa: "Acoperit de frunze veştede pe-o stîncă zace Pan. / E orb şi bătrîn. / Pleoapele-i sînt de cremene, / zadarnic cearc-a mai clipi, / căci ochii-i s-au închis – ca melcii – peste iarnă. (...) Tăcere // În juru-i peşterile cască somnoroase / şi i se mută-acum şi lui căscatul." (*Pan*) "Livada s-a încins în somn..." (*Înfrigurare*); "Dogoare. // pămîntu-ntreg e numai lan de grîu / şi cîntec de lăcuste. // (...) Iar timpul îşi întinde leneş clipele / şi aţipeşte între flori de mac." (*Vară*); "Un stînjen doar deasupra mea-i lumină. / Flori cu sîni de lapte îmi apasă lutul." (*Gîndurile unui mort*); "Eu zac în umbra unor maci, / fără dorinţi, fără mustrări, fără căinţi / şi fără-ndemnuri, numai trup / şi numai lut." (*În lan*) O atracţie hipnotică mişcă fiindul spre repaos.

Tot *Hypnos* controlează semnificaţia vegetalului narcotic, motivul obsedant al "florilor de mac": "În frunză de cucută amară / îmi fluier bucuriile – şi-o nenţeleasă teamă / de moarte mă pătrunde, / cum vă privesc pe malul mării de secară / flori de mac." Oximoronul celui de-al doilea vers în citat, "bucuriile" cîntate pe frunzele morţii, pe planta – otravă, cucuta, structurează întreaga poezie. Similară cu "presimţirea" calmă a morţii din texte cum *Gorunul*, *Frumoase mîni*, ale volumului de debut, viziunea anticipatoare a extincţiei nu are încă accentele paroxistice de mai tîrziu. Se preferă delegarea semnificaţiei, către un model absolut: "Şi-aş vrea să vă strivesc / că sunteţi roşii, roşii / cum n-au putut să fie pe pămînt / decît aprinşii, marii stropi de sînge, ce-au căzut / pe stînci / şi pe nisip în Ghetsemani de pe fruntea lui Isus, / cînd s-a-ngrozit de / moarte." (*Flori de mac*)

Panismul presupune, ca *topos* predominant, forma de *abandon*, contrară în aparenţă *dinamicii integratoare* a eului expresionist. "Tăcerea" echivalează aici nu cu mirarea, ci cu

uitarea, cu trăirea pe limbul vegetal, nonpersonal, cu somnul care a lăsat "trupul" în seama materiei.

Imaginea *rodului strivitor*, care *(a)pleacă* spre pământ, într-o naturală clipă de întoarcere ciclică, emerge din varii secvențe, disparate - și părînd a fi dictate de un inconștient al imaginarului, structurant. Se citește în motivul *"maternității" vegetale*:"În soare spicele își țin la sîn grăunțele / ca niște prunci ce sug." (*Vară*); "Flori cu sîni de lapte" (...) "sau poate pe pământ e toamnă / și niște fructe coapte-mi cad mustoase, grele, / pe mormînt / desprinse dintr-un pom, care-a crescut în mine?" (*Gîndurile unui mort*). Așijderea, sevele unei coaceri sfîrșite stau gata să plesnească: "De prea mult aur crapă boabele de grîu" (*În lan*); "...E toamnă, / se coace / pelinul în boabe de struguri / și-n gușe de viperi veninul." (*Veniți după mine tovarăși!*); "iar mugurii sînt plini"(*Pan*).

De remarcat, imediat, că aceste motive nu intră în componența unor imagini specifice liricii "belșugului", imnului adresat naturii în poezia tradițională. Că, dimpotrivă, ele dau plasticitate unor viziuni abstracte ce însuflețesc ideea expresionistă, Blaga făcînd să "palpite" în impresii vizuale o revelație. De altfel, ambiguitatea care se naște la interferența semnificației imediate cu aceea de profunzime, pe intervalul dintre sensul care se oferă de la sine, "vederii", și virtualitatea celuilat, "protejat", apropie secvențele amintite de maniera celebrelor *haiku*-uri. Delicatețea, rafinamentul "vizual" al unei imagini fulguarnte deschid minții înțelesuri mai profunde, iar ritmul care le izolează de restul poemului, simțindu-se apăsat, desăvîrșește apropierea. O lectură "sonoră", refăcută în perspectiva acestei observări, nu te lasă nerăsplătit. După o

secvență avînd drept suport metafora vizuală (plasticizantă, pentru Blaga):

O rază
ce vine goană din apus
şi-adună aripile şi se lasă tremurînd
pe-o frunză:
dar prea e grea povara -
şi frunza cade,

urmează, indusă de aceasta, *revelația*, tot sub forma a două haiku-uri îngemănate (dată fiind măsura):

O, sufletul!
Să mi-l ascund mai bine-n piept
şi mai adînc,
să nu-l ajungă nici o rază de lumină:
s-ar prăbuşi.

E toamnă.

(*Amurg de toamnă*)

Concentrarea şi forța delicatelor imagini trimit adesea către acelaşi rafinament oriental. Din nou, ritmul contează; iată "fixele" arhitecturi imagistico-sonore:

Livada s-a încins în somn. Din genele-i de stufuri
strîng lacrimi de văpaie:
licurici.

Haiku în toată regula.

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Pe coastă-n vreji de nouri
creşte luna.

(Înfrigurare)

"Semne" despre ceea ce va urma în sensibilitatea eului blagian se arată, cu toate acestea, în poeme melancolice, ale calmei presimţiri, ale viziunii unui dincolo de fiinţă, ale unui viitor al morţii. Început ca o "oboseală" de "prea mult suflet", ancorat în comparaţia cu astrul apariţiei repetitiv nesfîrşite: "Pierdut – m-am întrebat: / Soare, / cum mai simţi nebuna bucurie / de- a răsări?", sensul răvăşitor se instalează o dată cu "viziunea" materială care-l conţine. Ca o tăcută evidenţă, imaginea *leagănului* din copilărie, invadat de paianjeni (imagine poetică reluată mai tîrziu în viziunea Edenului devastat: "vai mie, vai ţie, / paianjeni mulţi au umplut apa vie") "lămureşte" în făptură sentimentul pierderii fără întoarcere. Cum şi analogia leagăn / sicriu, oferită de obiect, dar şi dedublarea sinelui, ca în Eminescu, între un eu conştient şi unul (deja) mort, relaţia naştere – moarte capătă relief:

Şi-n dimineaţa –aceea fără somn
cum colindam cu paşi de plumb
într-un ungher ascuns am dat de-un leagăn.
Paianjenii-şi ţeseau în el măruntele lor lumi,
iar carii-i măcinau tăcerea.
L-am privit cu gîndul larg deschis.
Era leagănul,
în care-o mînă-mbătrînită azi de soarta mea
mi-a legănat
întîiul somn şi poate-ntîiul vis.

BCU IASI CENTRU PATRIMONIU LIBRARY

Cu degetele amintirii
mi-am pipăit
încet,
încet,
trecutul ca un orb,
şi fără să-nţeleg de ce
m-am prăbuşit
şi-n hohote
am început să plîng deasupra leagănului meu.

Eram aşa de obosit
de primăveri,
de trandafiri,
de tinereţe
şi de rîs.
Aiurind mă căutam în leagănul bătrîn
cu mîinile pe mine însumi
- ca prunc.

(*Leagănul*)

Scriind în *Cursul de poezie* despre motivul poemului eminescian *Melancolie*, G. Călinescu distingea: "Cele două planuri, unul fix şi unul mişcător, se pot aplica şi în ordinea interioară, şi atunci apare aşa –zisa depersonalizare (...). Aici sînt două euri: un eu activ, mişcător, şi un eu mort, absolut, scos din istoria spiritului şi devenit obiect de contemplaţie." (15) Legat, pe de o parte, de imaginea "trunchiului" *gorunului* în propria poezie, semnificatul funerar regăseşte, din Eminescu, "detaşarea" înstrăinată ("mă căutam...pe mine însumi").

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Un Dionysos încă hohotitor, clocotind de viaţa pe care o slăveşte, nesocotitor cu semnele morţii, apare dintre rîndurile poemului *Veniţi după mine tovarăşi!* Însuşi titlul respectă mitica însoţire, "tovărăşia" care dă sens freneziei colective, "împărtăşite", a zeului. Nu întîmplător, desigur, ne întîmpină motivul simbolizant bahic, treaptă primă spre semnificaţia mai largă a "beţiei" existenţei. Ceea ce anulează, fără a o şterge, cu toate acestea, conştiinţa morţii, este energetismul specific, "chiotul" dionisiac:

C-un chiot vreau astăzi să-nchin
în cinstea sălbaticei mele minuni, care pleacă
lăsîndu-mă singur,
cu plînsul,
cu voi,
şi cu toamna.
(...)
Sunt beat şi aş vrea să dărîm tot ce-i vis,
ce e templu şi-altar!

Dionysos este reprezentat de "*pesimismul vesel*, care e filosofia sa", cum ne-o spune, într-un spumos eseu, Michel Tournier, celebrul romancier, în *Le Miroir des Idées:* "Ce furieux connaît l'existence, et il l'étreint sans réserve, jusque dans ses aspects les plus troubles. Il incarne la fécondité, et rien ne se crée sans ivresse, sans nuit, sans souillure. Parce qu'il a le culte de la vie, il assume pleinement aussi la violence, la maladie et la mort qui en sont inséparables. Un pessimisme gai est sa filosophie. (...) L'art dionyisiaque par excellence est la musique, parce qu'elle est durée, mouvement et altération. Et aussi parce qu'elle sait fondre en une seule âme les foules

qu'elle enthousiasme. Tandis que le heros apollinien s'enorgueillit de sa solitude et de son autonomie." (16) Se exprimă aici atît caracterul "entuziast" al beției-cu-zeul, așadar forma trăirii "împărtășite", colectivitatea euforică, cît și pătrunderea - pînă la pierdere în ea - a lumii, cu tot "impurul" ei. În acest fel, imaginea lui Dionysos "îmbucătățit" în lume, cu o expresie a lui I. Barbu, se "actualizează" în fiecare trăitor dionisiac: o parte a zeului sfîșiat de titani se află în ei, laolaltă cu vina titanică. ("Zeul" încătușat în trupul muritorului este, în fapt, sufletul în temnița corpului. Motivul - conform doctrinelor cunoscute, orfice, descinde din ideea componentei "dionisiace" a oricărui om. Blaga se apropie de acest înțeles în poemele "dionisiace": *Vreau să joc!* printre ele.)

Oximoronic, durerea este « cîntată », rîsul exhibă histeric, cum ar fi scris același Ion Barbu, neliniștea și « amarul »:

Veniți mai aproape – și cel care are
urechi de-auzit să audă:
durerile nu sunt adînci decît atuncea cînd rîd.
Să rîdă deci astăzi în mine
amarul
și-n hohote mari să-și arunce pocalul în nori!

În palimpsest, dintr-un viitor încă neîntrezărit, cel care avea să devină discipol al lui Blaga, Ștefan Aug. Doinaș, se "citește" aici (intertextul fiind, transparent, balada *Mistrețul cu colți de argint*, ambele viziuni descinzînd, la rîndu-le, din celebra baladă goetheană *Erlkönig*, *Regele arinilor*):

Veniți lîngă mine, tovarăși, să bem!
Ha, ha! Ce licărește-așa straniu pe cer!

E cornul de lună?
Nu, nu! E un ciob dintr-o cupă de aur,
ce-am spart-o de boltă
cu brațul de fier.

Mai mult decît semnificația, interesează aici o "muzică" familiară, comună poemelor invocate, prozodic și intertextual.

Ironic, pocalul se preschimbă în craniu, motiv shakespearian; un Yorrik se adresează fără gravitate unor convivi:

Ca mîne-o să mor,
dar vă las moștenire,
superbul meu craniu, din care să beți
pelin
cînd vi-e dor de viață, și-otravă
cînd vreți să-mi urmați! –
Veniți după mine, tovarăși!

Este anulată astfel semnificația gravă subiacentă. Poetul trăiește pe mai departe, "potir", umplut de "viața" de dincolo de el. Dialectica imaginii, de un simbolism la vedere, reunește atributele zeului care se împarte în toți, Dionysos, cu ideea transgresiunii metafizice. Nemaifiind, trupul eliberează sufletul, îl aruncă în cercul eternei reîntoarceri. În acest punct, deosebirile între doctrina orfică și filosofia platoniciană intră în umbră, estompate de viziunea unificatoare, poetică. Cum o spune sintetic Adriano Tilgher, "orice mit este o cupă în care fiecare neam toarnă vinul pe care îl voiește. Iar același mit al Veșnicei Reîntoarceri care îl umplea pe Nietzsche de o exaltare dionisiacă îi cutremură pe greci de o indicibilă oroare." (17)

Aceasta deoarece, la greci, întoarcerea în alte trupuri, presupusă de ciclul nesfîrşit al renaşterilor, este pentru suflet cea mai grea pedeapsă.

Dovada acestei topiri poetice, la Blaga, a ceea ce a fost decelabil ca influenţă mitică sau filosofică, este "unificarea" diferenţelor, ca în făptura *"Misticului"*, din poemul *Versuri scrise pe frunze uscate de vie*, IV: "Trupul tău şi sufletul tău înaltul, îţi sunt / ca doi fraţi gemeni: se-aseamănă aşa de mult că / nu ştii cînd e unul, cînd e altul. / (...) De cîte ori îţi întîlnesc din întîmplare trupul, nu-l / bănuiesc, nedumerit mă-ncurc şi cred că-i – sufletul."

Poemul în cinci secvenţe *Moartea lui Pan* este cel mai strîns legat de ideatica mitologică a acestei etape. Triumful fericirii vegetative (numai "trup"), al paşnicului abandon în sînul naturii şi al materiei (trăit şi ca jubilaţie calmă în sfera senzorială: ca în prima poemă a quintetului, *Pan către nimfă*) se îndreaptă spre sfîrşit. La fel cum religia păgînă întruchipată de zeitatea panică se apropie de termenul ei, tot astfel, întrezărind semnele destrămării acestei calme existenţe elementare, eul poetic este destinat unei iminente încercări existenţiale. Cele cinci părţi ale poemului concentrează "etape" ale trăirii dionisiace, ale contopirii cu regnul natural, pentru a sfîrşi prin afirmarea unei "conştiinţe" a rupturii. În fapt, "moartea" şi respectiv "naşterea" noii religii (creştinismul) "coincid", în planul creaţiei blagiene, cu anunţarea unei noi vîrste poetice, corespunzînd pierderii puterii orfice şi instalării stării de urgenţă existenţială, care nu mai poate fi ţinută la distanţă. O "conştiinţă" diurnă va lua locul trăirii "fără de spaimă", în ocrotita beatitudine dionisiacă. Lumina are încărcătura acestei temute conştiinţe (nefericite):

Gonit de crucile sădite pe cărări
Pan
s-ascunse într-o peşteră.
Razele fără de-astîmpăr se-mbulzeau,
şi se-mpingeau cu coatele s-ajungă pîn'la el.

(*Paianjenul*)

Moartea zeului este şi moartea "cîntului", semn al comunicării orfice cu lumea:

Bătrînul zeu încremeni fără de grai
în noaptea cu căderi de stele,
şi tresări îndurerat,
paianjenul s-a-ncreştinat.

Simetric şi antitetic faţă de "timpul" dionisiac, *vara* tumultului senzorial ("Şi vîna de la tîmple îmi zvîcneşte / ca guşa unei leneşe şopîrle / ce se prăjeşte-n soare, / mişcarea ta mi-adie murmur de izvoare. // (...) vară, / soare, / iarbă!" – *Pan către nimfă*) este alungată de "iarna" fiinţei zeului, al cărui "amurg" încheie o modalitate de existenţă, precum şi "cîntul" panic: "A treia zi şi-a-nchis coşciugul ochilor de foc. / Era acoperit cu promoroacă / şi-amurgul cobora din sunetul de toacă. / Neisprăvit rămase fluierul de soc." (*Paianjenul*)

Pentru primele etape ale poeziei lui Lucian Blaga, exegeţii au pus în evidenţă, în centrul universului imaginar, figura eului poetic (18). Fiinţa – receptacul, "potir", asupra căreia se apleacă Ion Pop, integrabilă cu aceste "seme" simbolisticii imaginare a *cupei* sau a spaţiului boltit, sînt ipostaze ale

făpturii ieşite din "stare", *ec-statice*, sustrase devenirii şi făcînd, uneori, acelaşi trup cu *lutul* forfotitor de taine. Cufundarea în liniște, somn, nemişcare minerală ar echivala cu atingerea unei magice disponibilități, prin care înțelegem o aşteptare încrezătoare a integrării în cosmic, cum şi "ademenirea" Sensului, a unui ce din afara ființei. Propensiunea eului este în relație directă cu trăirea quasimiraculoasă a contactului cu manifestarea unei esențe: "Lumina ce-o simt năvălindu-mi în piept" este, se ştie, un "strop" al actului generator cosmic. Auzul este ridicat, oximoronic, la treapta comunicării osmotice cu substanța uraniană ("de-mi pare că aud / cum se izbesc de geamuri razele de lună"). Ritmul etern, nu altul decît al universului, este revelat în "stropi de liniște" care cotropesc ființa, dezlegînd-o de organic ("...îmi curg prin vine, nu de sînge"). Zvonuri "dulci" ale înseşi inimii cosmice nu înfiorează ființa cu spaima pascaliană în fața tăcerii etrene a spațiilor infinite, ci o "umplu", o "înving", prin "aripi moi", cu "atîta pace" (*Gorunul*).

Spaima de "Marele" nu are cuvînt, atîta vreme cît, "încremenit", eul este împresurat de liniştea consubstanțială genezei. Se pot discerne, din figurile acestei ipostazieri, semne ale unei cumințenii paradisiace în care, cu tot elanul dezmărginit şi viziunile stingerii presimțite, eul se gîndeşte în contact cu "elementele". El are revelația că se află într-un dincoace de viață, adică, aşa cum va scrie mult mai tîrziu, într-un poem al melancoliei vîrstei dezabuzate, "contemporan cu fluturii, cu Dumnezeu". "Viața netrăită", "picuri de dumnezeire", "stelele mele, / pe care încă niciodată nu le-am văzut" sînt secvențe care, pe lîngă multe altele de acelaşi fel,

atestă această conştiinţă paradisiacă a omului care nu a fost încă alungat în lumea vinovată a "înţelegerii" şi a morţii.

Suflul expresionist al viziunilor nu contrazice această stare. În însăşi superbia proiecţiei sale cosmice, în desemnarea propriei substanţe antinomice (înfrăţirea, în sine, a lui Dumnezeu cu Satana), eul rămîne în orizontul nelimitat ontologic. Ce este el altceva decît "sediul" unor pre-percepţii ("îmi pare", "parc-aud", "simt", cu înţelesul dat de context "presimt") ale unei lumi în proiect, în potenţialitate pură? Cum în *Poemele luminii* poetul are revelaţia creaturii, cu care nu se simte încă solidar, este de presupus că începuturile poeziei blagiene se găsesc îndoit sub puterea auroralã a gîndirii mitice. Ieşit din orizontul protector al tăcerii, poetul adaugă mitului personal al muţeniei – veritabilă stare amniotică a poeziei – plăsmuirile unei lumi care, înainte de a fi supusă destinului, rotirii de "zodii", se rosteşte, se oferă cunoaşterii "Gîndirea mitică – scria C. Fântâneru în 1940 – nu refuză viaţa, ci o promovează. Dar afirmaţia vieţii prin intuiţia mitică nu trebuie înţeleasă ca o predicaţie vitalistă, ca un fel de exaltare a simţurilor, ci, dimpotrivă, ca un fel de <ridicare> peste devenire şi peste <eu>, în orizontul înfiorării metafizice. <Eul> care refuză <să-şi ia începutul trăirilor> este cel asvîrlit în marea trecere" (19)

În adorarea *Stelelor*, ochii sînt încă iluminaţi: "mă-nchin luminii voastre, stelelor", fiind doar "candele de jertfă", fiindcă nu au intrat încă în simbolistica particulară a *vederii – cunoaştere*, chinuitoare. Mai tîrziu, motivul va fi reprezentat de cîteva serii metaforice mai importante, printre care *fîntînile*, deopotrivă deschise spre oglindirea cosmică şi taina ţărînei, a vechilor oseminte, *lacurile*, virtuali "ochi", ai lumii, spre

transcendent: "dac-am vedea cu lacurile", *iezerul*: "Ochi atot înțelegător era iezerul sfînt"etc.

Aruncarea în "*marea trecere*" pune făptura în pragul condiției sale, care presupune deopotrivă asumarea *hotarului*, în sens peratologic (ca *limită*), și înscrierea în orizontul ontologic, definit de filosoful Blaga sub specia misterului și "în vederea revelării acestuia" (*Diferențialele divine*). Dacă, pe linia teologiei tradiționale, "orizontul divin este acela al misterelor convertite adecvat și pozitiv în <arătări> (*ibidem*), concepția blagiană a "*cenzurii transcendente*" pune în termenii deciziei *Marelui Anonim* acea radicală și înadins proiectată limitare, care menține creatura sub controlul divin. Actul preventiv al instanței demiurgice se îndreaptă împotriva creaturii, pentru că aceasta conține în sine, sub specia "posibilității", Totul, iar actul cosmogonic se poate repeta.

În temeiul acestei generice interdicții, umanul se manifestă ca ființare în hotarul, în marginea sensului. Poezia sacralizează misterul însuși, promițînd revelații acolo unde puterile omenești de pătrundere au fost limitate în chiar proiectul ființei lor. Poezia – mit poate accede la transsemnificații și menirea "cîntărețului" "lumii poveste"va fi să ivească în lumina *înțelegerii poetice* semne ale "nepătrunsului ascuns". Căci cum altfel se va putea *prezerva* taina, în același timp cu *a o face vizibilă, desemnînd-o*?

Poetica explicită blagiană, la care ne-am referit, este o *sui generis* repetare a condițiilor semnificării limbajului poetic în genere. Semnul poetic revelează orizonturi nebănuite ale sensului, este creator de viziuni care – nu-i așa, oare? – sporesc numărul de lucruri pe care lumea ni le-a ascuns. Ambiguitatea ipostazei gnoseologice este conținută și întreținută de motivul

poetic al semnului, ca întrupare a *ascunsului*, a *inexprimabilului*.

Poezia lui Blaga îşi va ipostazia subiectul în starea de suferinţă aporetică, cum avansează exegetul din 1940, dînd termenului semnificaţia sa din dialogurile platoniciene: "sensul epistemologic de necunoaştere, întunecare", dar şi în "mirabila" întîlnire cu semnele. Asimilate mai larg simbolurilor, aceste sînt, conform cunoscutei accepţiuni date simbolului, epifania unui mister. Se ocupă de ele, în *L'Imagination symbolique*, Gilbert Durand: "Neputînd figura transcendenţa nefigurabilă, imaginea simbolică este transfigurarea unei reprezentări concrete de către un sens cu desăvîrşire, pentru totdeauna, abstract."(20) Semnul – simbol, "inadecvat prin esenţă, adică para-bol(ă)", implică "accepţia cea mai puternică a prefixului grec para-: <care nu ajunge la, care nu atinge>." Semnul blagian se împărtăşeşte de la tăcerea care "vorbeşte", fiind întrucîtva obsesia remanentă a paradisului pierdut o dată cu ieşirea în "lumină" şi prin asumarea cuvîntului, mijloc degradat de comunicare.

Prin jumătatea lui "vizibilă" ("trupul" material, semnificantul ori simbolizantul), semnul-simbol este "cheia, cifrul unui mister" (H. Corbin). Universul este plin de semnele cele mai diverse, iar modul în care fiinţa se raportează la ele este, cel mai adesea, redus la monstraţiunea pură (cf. Gilles Deleuze, *Logique du sens*: "L'évènement, c'est l'identité de la forme et du vide. L'évènement n'est pas l'objet comme désigné, mais l'objet comme exprimé ou exprimable, jamais présent, mais toujours déjà passé et encore à venir"; sau, vorbind despre "numire"şi "arătare/indicare": "l'exercice qui consiste à substituer aux signification des désignations, monstrations et destructions pures", pp.160-161).

Mai ales începînd cu volumul *În marea trecere* (1924), condiția poetului se consumă, din această perspectivă, între absența totală a semnului, ("noaptea fără ferestre-n afară", în *Psalm*) și păcatul "tălmăcirii" "vremii și zodiilor" (*Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea*). "Iscodirea" semnelor se izbește de refuzul unei scrieri pe veci pierdute, uitate (*Rune*), al cărei "alfabet" este chiar existentul cu ființele însele. Marginea "bietului gînd", în care Marin Mincu vede chiar figurarea semnului-cuvînt, izolează pe om în așteptarea de vești, de mîntuitoare semne. Imaginarul blagian situează locul acestor epifanii ("hieroglife", "ținte luminoase", "triunghiuri") pe verticala privirii: sînt, într-un anume fel, fulgurantele apariții așteptate sub cerul aprins. "Puterile păsărești" împlinesc în acest caz "scrierea" de sus ("cocorii desfășoară / Hieroglife din Egipet"), a cărei dezlegare e mai bine să n-o avem ("inima ar da un țipăt"). Între simbolurile înțelesului ascuns, nerevelat, cenușa sau scrumul (arderii, combustiei sensului) ar aduce "vindecare" doar pentru boala metafizică (*Stă în codru fără slavă,* din volumul *La cumpăna apelor*), tensiunea cognitivă, existențială.

De cele mai multe ori însă, semnele anunță chiar "boala ontologică", fără alean: "Pomi suferind de gălbinare ne ies în drum" (*Bunătate toamna*); "Paseri aprinse se zbat prin văzduh. / Cine mă cheamă cine m-alungă?" (*Fiica pămîntului joacă*) O "veste" fără putință de echivoc pecetluiește, profetizînd, destinul temut:

Pentru un fagure sterp
mi-au ucis stupii flămînzi.
Cel din urmă dobitoc
cu-nțelepciune s-a prăpădit.

Ochiul său profetic deschis
e singura veste prin neguri.

(Pe ape)

O pre-viziune apocaliptică:

Dar un cîntec s-a iscat în larg,
mare şi tainic în larg.
S-ar zice că sicriile s-au desfăcut în adînc
şi din ele au zburat
nenumărate ciocîrlii spre cer.

Omule, ziua de-apoi
e ca orice altă zi.
Îndoaie-ţi genunchii,
frînge-ţi mîinile,
deschide ochii şi miră-te.

(Taina iniţiatului)

Semnele "de plecare" nasc în viziunea lui Blaga o altă, perceptibilă, *Melancolie*, pe traseele simbolice ale poemei eminesciene, amintind de ruina lumii şi a sacrului (întreţinut doar viaţă şi de credinţă):

Porumbii-prooroci îşi scaldă
aripile înnegrite de funingine
în ploile de sus.
Eu cînt -
semne, semne de plecare sînt.
(...)

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cerbi cu ochii uriaşi şi blînzi
intra-vor în bisericile vechi
cu porţile deschise,
uitîndu-se mirați în jur.

(Semne)

Generic, "Marea trecere" este fundamentul viziunii poetice începînd cu acest volum. Indiferent de faptul că trăirea în pragul dezastrului ființei se va atenua mai tîrziu, poetul găsind acele căi compensatorii care salvează spiritul de la marasmul conştiinței diurne, tragice, nimic nu va mai face abstracție de această teribilă evidență. Poemele acestei perioade aduc o imagine mult mai gravă a relației eului cu cosmosul. În fapt, abandonat destinului său uman, poetul va trebui să înfrunte "ivirea în lumină", adică în "marea trecere", în singurătatea existențială care-l destinează neantului.

Cu divinitatea, eul se manifestă în aceeaşi dispoziție dureroasă. Este răspunsul individual la o tăcere absolută, pecetluită în plus de teama creaturii că transcendentul este gol:

Între răsăritul de soare şi-apusul de soare
sunt numai tină şi rană.
În cer te-ai închis ca-ntr-un coşciug.
O, de n-ai fi mai înrudit cu moartea
decît cu vieața,
mi-ai vorbi. De-acolo unde eşti,
din pămînt ori din poveste mi-ai vorbi.

(Psalm)

BCUIASI/CENTRAL LIBRARY

Desprins de marele Tot, eul atrage, în disperarea sa ontologică, erezia. Invocarea divinității se face în termenii, aici, ai creaturii fără sperare: "şi fără să-mi fi fost vreodată aproape / te-am pierdut pentru totdeauna / în țărînă, în foc, în văzduh şi pe ape." Suportul mitologic al panteismului, prezența divinității în toate, nu mai este acelaşi ca în *Paşii profetului*. Se defineşte aici o distanță, pe care eul o simte ca irecuperabilă, pierdere în cele patru "zări", a divinității, chiar dacă aceasta va fi venit dinspre "pămînt"(organică, înțeleasă prezență), sau dinspre "poveste" (mit, plăsmuire).

"Numai tină şi rană", eul este departe de beția solară şi de plenitudinea resimțită dionisiac, cînd era "numai trup". Motivul repetat se citeşte în relație cu "echivalentul conceptual" care este, în *Trilogia culturii*, melancolia. (21) "Disperarea ființei care nu-şi mai simte înrădăcinarea organică în lume", melancolia este considerată de G. Gană unul din fundamentele operei blagiene (stare de "fundal", formă "structurală" a trăirilor lui Blaga), alături de sentimentul misterului cosmic şi de vocația creației: "Însă melancolia lui Blaga este a cuiva care priveşte lumea cu sentimentul misterului ei şi din perspectiva unei sensibilități metafizice, ceea ce are urmări hotărîtoare în dimensionarea acestei stări – fundal şi a reacțiilor pe care ea le provoacă. Melancolia devine astfel sentiment tragic al ruperii de lume şi deci al neparticipării la existență. O frază a filosofului o defineşte exact: <Melancolia e disperarea ființei care nu-şi mai simte înrădăcinarea organică în lume.>"(22)

Rana ontologică devine un laitmotiv, asociat metaforei "bolii" care a pătruns în lume, răpind "cîntăreților" puterea de a se mai rosti. Atinşi de "boala fără leac, fără nume", aceştia sînt "purtătorii" prin excelență ai conştiinței tragice: "Mistuiți de

răni lăuntrice ne trecem prin veac. / Din cînd în cînd ne mai ridicăm ochii / spre zăvoaiele raiului, / apoi ne-aplecăm capetele în şi mai mare tristeţe. / Pentru noi cerul e zăvorît şi zăvorîte sunt şi cetăţile." (*Noi, cîntăreţii leproşi*) În volumul următor, *La cumpăna apelor*, motivul este acela al "cîntăreţilor bolnavi": "Purtăm fără lacrimi / o boală în strune / şi mergem de-a pururi / spre soare apune." (*Cîntăreţi bolnavi*) Să mai reţinem, în context, motivul expresionist al "capului aplecat", identificat de Marin Mincu în detaliile plastice specifice curentului, care au trecut în lirică. Şi volumul *Lauda somnului* cuprinde un poem intitulat *Cap aplecat*, din care răzbate tonul înstrăinat al "împăcării"cu ultimul adevăr; o arată ultimele catrene:

Spre nu ştiu ce sfîrşit
un zbor s-a întins.
Cu pîlpîit de sfeşnic
un copac s-a stins.

În fîntînă mi-aplec
gînd şi cuvînt
Ceru-şi deschide
un ochi în pămînt.

Depărtarea de Dumnezeu nu se face în termenii negaţiei absolute, dar poetul are deznădejdea celui ce "glăsuieşte în pustiu". În *Psalm*, strigătul este în aparenţă atenuat de o renunţare, resemnată, a fiinţei care se "dezbracă" de existenţă:

Iată stelele intră în lume
deodată cu întrebătoarele mele tristeţi.

Dumnezeule, de-acum ce mă fac?
În mijlocul tău mă dezbrac. Mă dezbrac de trup
ca de-o haină pe care-o lași în drum.

În realitate, "suferința cerului", strivitoare, împinge ființa spre tînguire existențială. Dincolo de *lamento*, gestul "lepădării" capătă accente eretice. Ca rebelul care își neagă părintele cerîndu-și moartea, psalmistul îl desfide pe Dumnezeu. Cearta cu cerul are accentele distanțării irevocabile. Psalmistul blagian nu cunoaște drum de întoarcere, precum la Arghezi, ceea ce conferă dialogului cu Creatorul semnificația iremediabilă a "destrămării".

În situarea sa față cu divinul, eul clamează disperarea, însă într-un mod blasfemiator:

Drumuri m-au alungat.
De nicăieri pămîntul
nu m-a chemat.
Sunt blestemat!
Cu cînele și cu săgețile ce mi-au rămas
mă-grop,
la rădăcinile tale mă-ngrop,
Dumnezeule, pom blestemat.

(*Cuvîntul din urmă*)

Neființa pune stăpînire pe sufletul îmbătat de "lume", sortit bucuriei, sau, altcumva, "uitării"dionisiace. Trezirea este forma dezîncîntării, a conștiinței răului în lume: o – cum ar spune filosofii existențialiști – "conștiință nefericită". Nu altcum numește Blaga sentimentul dureros ieșit din nesiguranță și înstrăinarea de Dumnezeu, adică "tristețea metafizică".

O cutremurătoare "despărțire" de trup, împăcată, este predicată (compensator?) eului, în poemul *Călugărul bătrîn îmi șoptește din prag:*

Vreau să-mi dau sufletul
deodată cu șerpii striviți în zori
de ciomegele ciobanilor.
Nu m-am zvîrcolit și eu în pulbere ca ei?
Nu m-am sfredelit și eu în soare ca ei?
(...)
Azi tac aici, și golul mormîntului
îmi sună în urechi ca o talangă de lut:
Aștept în prag răcoarea sfîrșitului.
Mai este mult? Vino tinere,
ia țărnă un pumn
și mi-o presară pe cap în loc de apă și vin:
Botează-mă cu pămînt.

Umbra lumii îmi trece peste inimă.

Botez și totodată împărtășanie, cu *pămînt*, iată marele înțeles al condiției ființei aflate pe "prag". O intrare în moarte cu acceptarea deplin împăcată a legii fiindului. Eul nu asumă înțelepciunea, preferînd, poetul, să obiectiveze această cumpănită revelație, dar tensionată, interior, în glasul călugărului. Tulburătoare, cu atît mai mult, trimiterea spre "viața" de dinainte a ascetului, ajunsă la termenul ei: "Vieața mea a fost tot ce vrei, / cîteodată fiară, / cîteodată floare, / cîteodată clopot – ce se certa cu cerul." În blînda "certare" a vieții transpare un elogiu discret, familiar.

Între "imperiul lutului" şi cerul zăvorît, "sub glia neagră a tăriilor", conştiinţa *rătăcitorului* este pregnantă: "Paşii mei răsună în umbră, / parc-ar fi nişte roade putrede / ce cad dintr-un pom nevăzut." (*Heraclit lîngă lac*); "Sîngerăm din mîni, din cuget şi din ochi. / În zadar mai cauţi în ce-ai vrea să crezi. / Ţărîna e plină de zumzetul tainelor, / dar prea e aproape de călcîie / şi prea e departe de frunte. / Am privit, am umblat, şi iată cînt: / cui să mă-nchin, la ce să mă-nchin?" (*Din cer a venit un cîntec de lebădă*); "dar cocoşi au cîntat de trei ori în noapte - / şi-a trebuit să strig: / Doamne, Doamne, de cine m-am lepădat? / (...) De ce m-ai trimis în lumină, Mamă, / de ce m-ai trimis? // Trupul meu cade la picioarele tale / greu ca o pasăre moartă." (*Scrisoare)*

Cum se poate observa, "variaţiile" poetice (poate nu atît de vădite, luate separat), recompun un *arhetip* comun, al strigătului de pe cruce: *"Eli, Eli, lama sabahtani?"*. Chiar dacă răstălmăcit ambiguu ("Doamne, Doamne, de *cine* m-am lepădat?"), chiar dacă substituind divinului o instanţă terestru creatoare, Mater - fără atributele mariane, ale celei sfinte -, motivul crucificării îşi găseşte justificare simbolică în aceste contexte. Se adaugă lor şi viziunea *Epilogului*:

Îngenunchiez în vînt. Mîine oasele
au să-mi cadă de pe cruce.
Înapoi nici un drum nu mai duce.
Îngenunchiez în vînt:
lîngă steaua cea mai tristă.

Note

1. Cf. Ion Pop, *Lucian Blaga – universul liric*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.

2. George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, introducere la Lucian Blaga, *Poezii*, Edirura Albatros, Bucureşti, 1972, p. V.

3. Ion Pop, *Lucian Blaga*, în *Dicţionarul Scriitorilor Români*, A-C, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1995, p.288, din care citãm cu profitul apelului la o recentă contribuţie a criticului, sinteză a viziunii din volumul *Lucian Blaga - universul liric*, 1981.

4. Ioana Em. Petrescu, *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989, p. 93.

5. Friedrich Nietzsche, *Naşterea tragediei*, 1, traducere de Ion Dobrogeanu Gherea şi Ion Herdan, în De la Apollo la Faust, antologie, cuvînt înainte şi note de Victor Ernest Hasek, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.

6. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 75.

7. George Gană, *loc cit.*, p. XXX.

8. *Ibidem*, p. XXXI.

BCU IASI

9. Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 83.

10. Lucian Blaga, *Zări și etape*, București, 1968, pp. 91-92.

11. Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 73.

12. Liviu Rusu, *De la Eminescu la Lucian Blaga*, Editura Albatros, București, 1981, pp. 175-176.

13. *Ibidem*, p. 177.

14. Cf. Paul Ricoeur, *Metafora vie*, traducere și cuvînt înainte de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1984.

15. G. Călinescu, *Curs de poezie*, *op. cit.*, p. 57.

16. Michel Tournier, *Le Miroir des Ideés*, Mercure de France, 1994, p. 100.

17. Adriano Tilgher, *Viața și nemurirea în viziunea greacă*, traducere de Petru Creția, Editura Univers Enciclopedic, București, 1995, p. 16.

18. Ion Pop, *Lucian Blaga – universul liric*, *op. cit.*

19. C. Fântâneru, *Poezia lui Lucian Blaga și gîndirea mitică*, col. "Convorbiri literare", București, f. a., p. 25.

20. Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, P. U. F., 1964, p. 13.

BCU "SPIRU HARET" CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

21. Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, pp. 93-94.

22. George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976, p. 22.

BCUIASICENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

LUCIAN BLAGA: METAFORELE TEMPORALITĂŢII

Motto:

Nu de izvor, ci ca de rîu bogat
un murmur se aude fără unde.

Un uli', ţipînd deasupra-n zbor rotat,
să iscodească-ar vrea ce se petrece.
Noi încă pe pămînt şi-n lume-am dat
de-o apă peste care nu se trece.
(...)
Se cheamă Jaleş, rîul, rîul-timp,
şi-i potrivit din veci cu toamna.
Ne oglindim în ape faţă, nimb,
Dar să fugim, că-i blestemată coama."

(Poveste)

Volumul *La cumpăna apelor* (1933) este unul al "răscrucii" în poezia lui Lucian Blaga, după cum, metaforic, îl predestinează titlul: în "vară", amiază a fiinţei, eul se angajează pe drumul coborîtor. Timpul său "îmbătrîneşte" şi, precipitat, vădind o altă "curgere", mai grea, ca apa în cădere, sorteşte o altă dinamică devenirii ("mult mai puţin o să pară"):

Poteca de-acum coboară ca fumul
din jertfa ce nu s-a primit. De-aici luăm iarăşi drumul
spre ţărna şi valea, trădate-nmiit
pentr-un cer chemător şi necucerit.

BCU CLUJ LIBRARY

Întoarcere spre "lut", refăcînd biblic "ciclul" adamic, "drumul" este cel existențial, obosit să spere la "deschiderea" porților cerului, ale transcendentului care se refuză. În același timp, "țărna" numește un liman omenește înțeles, de "reintegrare" în elementele originare. "Trădarea" semnifică transparent aspirația de a înțelege și depăși, de a "tălmăci" scrierea destinului într-un fel care angajează dialogul cu Marele "nepătruns" (ascuns, în ipostaza "tainei" absolute, sau "rotunjit în sine", în varianta înțelegînd închiderea indiferentă).

"La cumpăna apelor" se află ființa în deplină conștiință a versantului lunecos, final, către moarte. Eminescian, ca în sonetul melancoliei indicibile care măsoară "creșterea" Timpului în negativ, ("Iar timpul crește-n urma mea, mă-ntunec"), motivul se impregnează de accentele specifice imaginarului, la Blaga. Aplecarea peste "margine", scrutarea mută a limitei care se configurează împrumută din limbajul metaforic anterior, cunoscut:

Cu gînd ducăuș – mîngîi părul pămîntului.
Ne-aplecăm peste stînci, sub albastrul neîmplinit.

Privește în jos! Privește-ndelung, dar să nu vorbim.
S-ar putea întîmpla să ne tremure glasul.
Din poarta-nălțimei și pînă-n vale
îmbătrînește, ah, cît de repede, apa. Și ceasul.

E mult înapoi? Atîta e și de-acum înainte
Cu toate că mult mai puțin o să pară.

O "cădere" de apă, o cumpănă între curgere şi – ceea ce nu mai poate avea, ca în lentoarea amăgitoare, aspectul senin, static – prăbuşirea "din poarta-nălţimii". Schimbare de "zodie", "cumpăna apelor" este deopotrivă cumpăna vieţii, pericol înţeles şi "tăcut" ("Priveşte-ndelung, dar să nu vorbim, / S-ar putea să ne tremure glasul."), de neocolit.

Pe aceeaşi simbolistică poetică se construieşte şi postuma *Götterdämmerung* (1967, ciclul *Vîrsta de fier*):"Ceas de cumpănă. Amurg / Vai, toate către soare curg — / tărîmul larg şi noi cu el. / Pe-o lină, aurie apă / Thule şi Orplid, ţară după ţară, / toate trec prin soare / ca printr-un inel. / Se curmă ziua, vine seară. / Un fluviu purtător a toate / duce plute, vîrste mute / către cele nevăzute / 'n marea noapte". Suma imaginilor apei, *timp nestătător*, se personalizează în solidaritatea cu tragica "trecere", curgere spre moarte a fiinţei (căci "ceasul" îşi duce, "îmbătrînit", ca şi înainte, "vîrste(le) mute"). Formele "sinonimiei" poetice apă – timp se regăsesc aici, mai explicite, mai transparente. Apa morţii este **Aheronul**, ca şi în volumele antume, purtător spre Infern al celor muritoare şi nemuritoare, cum sînt legendarele "ţări" **Thule** şi **Orplid** (din mitologia romantică, prezentă şi la Goethe în balada *Regele din Thule*, iar apoi în motivul integrat în *Faust*, cf. G. Gană). "Marea" trecere / curgere este absorbită, fatidic, de "marea noapte"."Pragul" se vădeşte a fi, de această dată, *soarele*, în logica metaforei amurgului ("...toate către soare curg"). Metafora culturală a "amurgului zeilor"(traducerea titlului) se topeşte în imagistica blagiană a "marii treceri". Relaţia, indusă simbolic de semnele alunecării spre moarte, între rîul morţii şi "ceasul de cumpănă"-"amurg", se exprimă apropiat, doar că ceasul este un cosmic amurg, în poemul *Poveste*: "Se cheamă Jaleş rîul, rîul- timp / şi-i potrivit din veci cu toamna."

Simbolica *amenințării*, a agresiunii tăcute a semnelor morții este dominantă în volumul din 1933, unde se întîlnesc metaforele fundamentale "*cumpăna apelor*" (o variantă anterioară trimite figurat la *fîntînă*, însă echivalența rămîne izolată) și ceasul "tîrziu", "*ceasul de cumpănă- amurg*". Întîi este "boala" intrată în lume, fără chip, fără leac ("N-are nimenea grai s-o descînte"), contagiind cu impuritatea ei, răscolind în materia supusă ordinii alchimice ("Negrul argint, lutul jalnic și grav / sunt aur scăzut și bolnav"), inversînd astfel semnele "elementelor". Lutul "fără slavă"(dintr-o postumă ca *Pasărea U*), corespunzînd "nopții fără ferestre-n afară" este pecetea inconturnabilă a limitei telurice, în "noaptea" – zarișteа goală a cunoașterii. "Boala" capătă însă și o semnificație individualizatoare, trimițînd către ființa care tînjește după cunoașterea "neîmpărțită", sau către "cîntăreții bolnavi", ale căror cuvinte, neputincioase, au "secat". "Boala" purtată ca o pecete deschide "răni", incurabile sfîșieri lăuntrice. Poeții "cu crini albi în gură", cîntăreții "leproși", în altă parte, participă, prin cîntul sau tăcerea lor, altfel spus prin orfica menire, la "taina" care apasă peste lume. De o limpiditate desăvîrșită a formei, poemul *Stă în codru fără slavă* concentrează în patru distihuri ipostaza esențializată, stilizată, a "tînjirii" metafizice:

Stă în codru fără slavă
mare pasăre bolnavă.

Naltă stă sub cerul mic
și n-o vindecă nimic,

numai rouă dac-ar bea
cu cenușă, scrum de stea.

BCUIASI

Se tot uită-n sus bolnavă
la cea stea peste dumbravă.

Nesaț existențial, cognitiv totodată, nostalgie și așteptare a Sensului (ascuns mister transcendent), "boala" își "numește" remediul, constînd în revelație și comunicare cu nepătrunsul. Pe verticala *vederii-cunoaștere*, limitate, se figurează poetic aspirația fără nume, *dorul-dor*, absolut ("Se tot uită-n sus bolnavă"). *Leacul ontic* va fi cuprins în metafora "combustiei" tainei irevelate, "scrum de stea", "ardere" care mai apare și în varianta inversă, a *epifaniei misterului*, cînd cea iluminată este ființa: "Ce arătare! Ah, ce lumină! / Stea alb'a căzut în grădină, // necăutată, neașteptată: noroc, / săgeată, floare și foc. // În iarba înaltă, în mare mătasă/ căzu din a veacului casă. // S-a-ntors în lume o stea. / Mi-s mîinile arse de ea."(*Cerească atingere*)

În genere însă, spațiul celest figurat poetic în vîrsta "ceasului-cumpănă", în poemele "amurgului", nu promite revelații. "Boltit" peste lume, cerul este un "hotar", străjuit cu o scriere neînțeleasă, galactică, precum aici: "Calea Lactee abia ghicită se pierde / scrisă în noapte fierbinte și calmă / ca linia vieții runic săpată / într-o imensă zăbavnică palmă." (*Hotar*) Lumea sublunară se găsește sub imperiul acestor interzise rune și sub amenințarea simbolică a fluviului Infernului: "Pașnic ca untdelemnul cel veșnic / se scurge sub bolți Aheronul. / Acum ah de trecere cine va-ncepe cîntarea? / Acum ah negrele ape cui îi dau tonul?" Luntrea "cu umbre", tăindu-și în undele mitologice calea spre Dincolo, naște contactul teribil între om și *apele negre*, psihopompe.

Imaginea halucinantă a acestei "**atingeri**", opusă celei extatice, din *Cerească atingere*, figurează "concretețea", imediatitatea înfricoşătoare a "sufletelor" purtate de "luntrea" lui Caron (asimilabile "vîrstelor" din poemul *La cumpăna apelor*, în aceeaşi pierdere "pe ape", lunecînd către "marea noapte"): "Pescăruşi speriaţi din tenebre se-nalţă / cînd luntrea cu umbre alunecă iară. / *Suflete-n zbor de frunte mi se lovesc / zbîrnîind ca* rădăştile-*n vară.*"O aceeaşi logică metaforică semnează şi imaginea "*albinelor morţii*", din poemul *Munte vrăjit*: "*Cu zumzet* prin somnul cristalelor *zboară / albinele morţii*, şi anii. Şi anii." La fel, în postuma *Ulise*, din ciclul *Corăbii cu cenuşă*, "zumzetul/ zbor" – doar că aici fiinţa îl resimte cu o seninătate dobîndită în timp: "Dar pe liman ce bine-i / să stăm în necuvînt – / şi, fără de-amintire / şi ca de sub pămînt, / s-auzi în ce tăcere, / *cu zumzete de roi*, / frumsețea şi cu moartea / lucrează peste noi." Lexicul poetic înregistrează "neutralitatea" unui termen care altminteri dezvoltă semnificaţiile neliniştii: *liman(ul)*. În context, aceleaşi elemente ale "scenografiei" poetice cunoscute: din "poarta-nălţimei"/, de "pe liman", "un om se-apleacă peste margine", scrutînd şi desluşind în unda apei-timp dese(m)nul propriei morţi. Fiind însă vorba despre o "marină", poezia intră în categoria "reveriilor repaosului"(Ion Pop) prin care "aventurile <marii treceri> se surdinizează (...), atenuîndu-şi efectul şi ecourile dureroase"; "omul apăsat de sentimentul timpului îşi recîştigă, tîrziu, dreptul la echilibru, într-o necesară tăcere şi o vindecătoare amnezie a dramelor trecutului"; marea "e un element ce însoţeşte întotdeauna aproape <leagănul chtonian> modelat de alte zone ale liricii lui Blaga, într-o solidaritate semnificativă pentru unitatea de adîncime a viziunii poetului". (1)

Semnele de "plecare" invadează lumea dez-încîntată a "marii treceri". ***Rîul-timp*** coagulează în simbolistica lui şi o devenire cosmică, urmîndu-şi implacabil, funest, sensul căderii. Proporţiile arată o "ceremonie" cosmică: "Totul e împlinit. De şapte ori răsucit / răsuflă în somn Aheronul. / Acum ah de trecere cine va-ncepe cîntarea? / Acum ah negrele ape cui îi dau tonul?"(*Hotar*) "Semnale" avertizează ceţos asupra teribilului sens. *Toposul* scrierii neînţelese, runice, ascunse, însă desfăşurată în materie uranică sau chtonică, ia forme variate: "Licurici cu lămpaşe / semne verzi dau spre oraşe / pentr-un tren care va trece / prin văzduhul mare, rece / Pentr-un tren care-a veni, / nimeni nu-l va auzi."(*Trenul morţilor*) Izomorfia "trecere" (mortuară) – apa neagră este vizibilă. "Trenul morţilor" şi Aheronul fac parte din aceeaşi serie poetică.

"Semnalul", avertismentul thanatic, mut ca în scrierea runică, ascuns pe jumătate sau manifest, ca în "trenul morţilor", poate fi dat, ca un ţipăt, în "voci" de niciunde, funeste: "O voce ieri din adînc s-a-nălţat / amară, amară, amară./ Îngeri mulţi murind şi-au lăsat/ lutul în ţară. // Un semn pe subt cer ieri s-a dat/ în cercul înşelăciunii. / Apoi spre Saturn au plecat / vîntul, lăstunii." (*Semnal de toamnă*) "Cercul înşelăciunii", lumea vinovată, condamnată, este polarizarea deceptivă a miticului "cerc", acela care unea "zvonul" metafizic şi fiinţa (în "cercul aceloraşi vetre" făptuindu-se "schimbul de taine" cu strămoşii). Simbolica "faunei" poetice fabuloase, asociată cu prezenţele "păsărilor", ţine ades, prin natura "străină", pierdută pentru înţelegere, a regnului, de o limbă a misterelor înfricoşătoare. "Pasăre a păsărilor", "pasărea sfîntă", lăstunii, "pasărea bolnavă", cocorii stăpînesc sau înfăptuiesc, cu trupurile lor, scrierea tainică. În postuma *Înviere*, din ciclul *Vîrsta de fier*,

criptica ameninţare e "figurată" de semnele – de/pliate în zbor – ale cocorilor: "Sus, cocorii desfăşoară / Ieroglife din Egipet. / Dacă tîlcul l-am pricepe / Inima ar da un ţipăt."

Runele, semnele scrierii uitate, "semnături" ale fiinţelor, adică noimă ascunsă a existenţei, marchează misterios spaţiul "sublunar": În chip de rune, de veacuri uitate poart-o semnătură făpturile toate./ Slăvitele păsări subt aripi o poartă / 'n liturgice zboruri prelungi ca viaţa. / În slujba luminii, urnă fără de toartă, / luna şi-o ţine ascunsă pe faţa / vrăjită să nu se întoarcă. // (...) Rune, pretutindeni rune, / cine vă-nseamnă, cine vă pune?"

Inspirînd meditaţia, "neliniştea metafizică" sau pacea interioară a vîrstei tîrzii, constelaţia metaforelor acvatice uneşte poetic apa şi vîrstele, scrierea şi moartea.

Note

1. Ion Pop, *Lucian Blaga – universul liric*, *op. cit.*, pp. 176-177.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

TUDOR ARGHEZI

Nu-ţi voi lăsa, drept bunuri, după moarte,
Decît un nume adunat pe-o carte.

POETICA

Versurile care deschid volumul *Cuvinelor potrivite* (1927) marchează raportul esenţial prin care **fiinţă** şi **Timp** (chiar dacă în varianta lui individuală, măsurată omeneşte) redevin **semne** ("un nume adunat...") în şi prin natura **creaţiei** împlinite ("carte"). Arta poetică *Testament* poate fi citită, printre rînduri, ca expresie a reflecţiei asupra destinului în postumitate al creatorului. Deşi convenţională, trimiterea spre complexul thanatic este implicată, poemului, prin viziunea pe care se sprijină discursul. Aspectului în genere proiectiv şi pragmatic (persuasiv) al "testamentului" literar poetic, cel din formula consacrată de Ienăchiţă Văcărescu ("Urmaşilor mei... / Las vouă moştenire / Creşterea limbii româneşti..."), poetul Mărţişorului îi preferă o dimensiune legatară retrospectivă, aceea care dă seama de acumulări, de felul "moştenirii", de stadiul operei – singur bun lumesc şi transmundan totodată – lăsate **stirpei** lui. Prin sinecdocă, aceasta trece de la relaţia "filială" la categoria mai largă a "urmaşilor" literari.

Funcţia cea mai importantă, însă, a discursului poemului este una *prezentativă, expozitivă* în raport cu propria creaţie, obişnuita confesiune auctorială, exprimată în formă poetică.

Testamentul arghezian nu poate fi desprins, trebuie să ținem cont, de contextul, cum nici de cronologia operei. Cum se știe, poetul se află, la 47 de ani, la primul volum închegat, "adunat", deşi numele său literar este de notorietate. În 1927, artistul îşi gîndeşte cartea drept necesara adunare, într-o albie comună, a poemelor publicate în periodicele timpului, începînd cu 1896. De aici natura *Testamentului*, vocea poetului adresîndu-se "urmaşilor", pentru care, unic bun lumesc şi spiritual, Cartea rămîne să-l în-locuiască pe cel plecat.

Ce ne spune, despre operă şi creator, *Testamentul*?

Se reține, în primul rînd, ideea perpetuării spiritului "**ascensional**", incluzînd viziunea melioristă în privința actului care dă sens existenței, cel creator. Exprimată cu oarecare frustețe retorică, confundînd – contopind - voit sensul vieții cu cel al operei, ideea **continuității** întru existență este totodată **transfigurare** şi **salt** în perspectiva creației:

În seara răzvrătită care vine
De la străbunii mei pînă la tine,
Prin rîpi şi gropi adînci,
Suite de bătrînii mei pe brînci,
Şi care, tînăr, să le urci te-aşteaptă,
Cartea mea-i, fiule, o treaptă.

Testamentul arghezian invocă, în aceeaşi măsură, conştiința procesului de esențializare a limbajului poetic, dar şi aceea a inițiativei absolute – sau a participării la forma de inițiere pe care o presupune orice început, cu atît mai mult cu cît acesta este de natură spirituală. De altfel, schema "transfigurării", reprezentată simbolic în procesul alchimic, al

desăvîrşirii, al aspiraţiei către stadiul Marii Opere, se citeşte în toată opera, poetică şi nepoetică, a lui Tudor Arghezi.

În studiul său despre universul arghezian, Nicolae Balotă tratează motivul creaţiei tot din perspectiva "rodului" spiritual, chiar dacă nu are strict în vedere suita **etapelor prin care un stadiu "impur" sublimează în existenţă nouă ("rod")**: "<<Rodul>>reprezintă, în acelaşi timp, germinarea, creşterea, un întreg proces de maturizare, dar şi rezultatul concentrat al acestei creşteri. O ordine cosmotică e opusă haosului. (...) Pentru Baudelaire, epurarea poeziei este o condiţie esenţială în realizarea acelui fluid spiritual în care recunoştea el esenţa liricului; Arghezi propune producerea unor forme cristaline, concentrate, deci o densificare a liricului. (...) Baudelaire propune transsubstanţierea noţiunilor şi a sentimentelor; Arghezi o transfigurare a lumii date. (...) Baudelaire investeşte poezia cu o funcţie cathartică; Arghezi cu una revelatoare. (...) După cum sămînţa se naşte din moartea fructului, <<cuvintele potrivite>> îşi au sorgintea în arhaicele <<îndemnuri pentru vite>>. Orice germinare e metaforă, un salt. (...) Poetul e cel care revelează, deşteaptă ceea ce doarme în obscuritate, cel care face Dumnezeu de piatră din cenuşa morţilor din vatră, făureşte versul înalt din ocară şi – germinare prin transfigurare – din <<mucegaiuri, bube şi noroi>> iscă <<frumuseţi şi preţuri noi>>". (1)

Ca să schimbăm acum, întîia oară,
Sapa-n condei şi brazda-n călimară,
Bătrînii-au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.
Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite

Şi leagăne urmaşilor stăpîni.

Ca şi în poemul *Testament*, apare în operă o temă recurentă, definibilă prin sentimentul unei **identităţi compozite, coagulante** în sens superior, ca şi continuitate a generaţiilor trecute, **în sine** - aici e de ajuns să invocăm poemul *Rugă de vecernie* -, sau, dimpotrivă, **disolvante**, ca în poemul metaforelor sinelui, *Portret*. O comparaţie între aceste se impune.

În *Rugă de vecernie*, poetul duce "povara" de vieţi trăite, acumulate în, singură, făptura lui. Retorica sprijină ideea acestui titanism de sorginte romantică:

În mine se deşteaptă o-ntreagă omenire,
Sînt cei ce-au fost pe vremuri, sînt cei ce sînt acum,
Cîte-o grădină veche, surpată-n suvenire,
Mi-aruncă dinainte belşuguri de parfum.

Şi de la sfîntul palid, sfîrşit şi blînd pe cruce,
La biciul ce-l izbeşte şi-l sîngeră-n obraz,
Pe nesimţite nu ştiu ce-nvecinare duce
Şi rînd pe rînd sînt unul şi celalat. Zăplaz

Între atîtea inimi ce bat cu toate-n mine...

Loc al stingerii diferenţelor, al sfîşietoarelor alterităţi, de care se simte invadat, poetul expiază şi vina, asumă şi elevaţia:

Ca un norod de paşnici şi veseli asasini
Ce pregătesc dreptatea luminii viitoare,
Unii-nvîrtesc săcurea, ceilalţi desfoaie crini,

Cu sufletele-n beznă şi degetele-n soare.

Noima acestei neliniştitoare reprezentări a diferenţei - a răului şi binelui, a contradicţiilor - se arată în finalul poemului, cuprins de presimţirea *împăcării* cu ajutor divin. Mai puţin dramatic decît în poemul *Între două nopţi*, şirul asumării alterităţii sfîrşeşte cu...însăşi divinitatea christică, aceasta din urmă, la rîndu-i, avînd a "reprezenta", a se identifica, a expia pentru întreaga omenire:

Dar hotărînd privirea, de sus, pe umbra lumii
Un suflet se strecoară în mine ca o rouă,
Şi-atunci visez cu gloata să bat poteca humii,
Purtînd în vîrful lăncii, spre cer, o stea mai nouă. (s. n.)

Tema poetică din *Testament* (eul ca reprezentare a colectivităţii ancestrale, generative, paterne - şi transfigurarea, ca într-un veritabil athanor, a impurului în pur, germinaţia simbolică, pe de altă parte, în "rod") se poate, altfel, reciti aici:

De unde vin aceştia? De unde-aceşti eroi,
Călăi, iobagi, apostoli, din noapte pîn' la mine?
De unde-această piatră cu feţe de noroi
Şi scăpărînd cu focuri de-azur şi de rubine? (s. n.)

Cînd tonalitatea devine mai lirică, poetul vorbeşte de propriile lui eforturi în visul depăşirii "noroiului" mundan, ca în *Miez de noapte*:

Eu sînt acel pe care l-am visat,
L-am căutat şi-am vrut să-l născocesc,

Ca prin gunoiul meu cel omenesc
Să treacă rază, ager şi curat.

Acel ce-atinge neatins noroiul
Şi poate duce drum şi peste cer... (s. n.)

Alteritatea în sinele tulburat, conştiinţa *neliniştii de structură*, disolvantă, apar ca formă a identităţii în poemul *Portret*:

M-am zămislit ca-n basme cu şapte frunţi şi şapte
Grumazi şi şapte feste.
Cu-o frunte dau în soare, cu celelalte-n noapte,
Şi fiecare este
Şi nu este.

Sînt înger, sînt şi diavol şi fiară şi-alte-asemeni
Şi mă frămînt în sine-mi ca taurii-n belciug,
Ce se lovesc în coarne cu scînteieri de cremeni,
Siliţi să are stînca de la jug.

Pe lîngă "saltul" în altă ordine, asigurat de voinţa parcugerii traseului dificil al stadiilor Operei, prin treptele necesare (un alt fel de "nunţi" necesare, dacă ar fi să invocăm cercurile suişului spiritual, la Ion Barbu), vom reţine, din poetica argheziană, accentul "răzvrătit"al vocii, voinţa insurgentă, ardoarea "verbului" – toate venind din poezia începuturilor, care a dat o revoluţionară *Rugă de seară*.

Spirit iconoclast, neîncadrabil, mereu "în răspăr", Tudor Arghezi marchează deja, între 1896 şi 1927, anul apariţiei

primului volum, treptele unei metamorfoze poetice. Debutînd cu o poezie de violentă contestare a Tatălui (expresie importantă a unui complex psihologic ce va juca rolul său în configurarea operei, nu fără legătură, s-ar putea spune, cu transfigurarea poetică a imaginii paterne divine, în *Psalmi*) tînărul va avea o atitudine asemănătoare în privința autorității paterne ...simbolice, reprezentate de Alexandru Macedonski, primul protector literar al viitorului artist. Așa cum arată începuturile, poetul a depășit și, ulterior renegat, un romantism de atitudine și formă retorică, parnasianismul și simbolismul - încercate deopotrivă.

Artele poetice (de la *Rugă de seară* la *Testament* și *Flori de mucigai*, 1931) vădesc o conștiință estetică particulară, mereu în transformare, de la energia patetic revoluționară, din primele texte, la inovația fecundă, în spirit baudelairian, a **lumii subteranei**, a Florilor "urîtului". În *Rugă de seară* (1896), tonul este muşcător:

Demonic Infinit!
Descinde-n mine cum descind
Tenebrele în schit,
(...)
Cu tine dorul am
Să fiu răsplămădit și șters
În slava de mea de miligram
De praf, suflat în univers.
(...)
Să-mi fie verbul limbă
De flăcări ce distrug,
Trecînd ca șerpii cînd se plimbă;
Cuvîntul meu să fie plug,

Ce fața solului o schimbă,
Lăsînd în urma lui belșug.

O, dă-mi puterea să scufund
O lume vagă, lîncezîndă.

"Ca un Orfeu plugar, poetul cu virtuți demiurgice <<înlesnește îndatinata vraje>>, scoțînd rodul din lutul inert al cuvîntului", comentează Nicolae Balotă. (2)

Urmînd linia esteticii baudelairiene - a convertirii transfiguratoare a urîtului în "preț" spiritual -, Arghezi semnează, în 1931, pe volumul *Flori de mucigai*. Nu s-ar putea spune, cum s-a și văzut mai înainte, că pornirea de a explora ceea ce, în ordine mundană, este jos, inferior, a fost străină pînă atunci viziunii poetului. Atîta doar că, în volumul acesta, anunțat ca formă poetică în *Testament*, orientarea este programatică. Puțini alți poeți români înainte au avut, ca Arghezi, aplecarea către zonele "nepoetice" ale discursului: grotesc și oroare, atracția spre imund și repugnant. În toate acestea, Frumusețea își găsește partea ei de strălucire, par să spună artiștii genului. "Je ne conçois guère un type de Beauté où il n'y ait du Malheur", scria Baudelaire, autorul din 1857 al celebrului volum *Les Fleurs du Mal*. Într-o prefață pregătită ediției din 1861, dar nepublicată, Baudelaire formulează punctul de vedere "auctorial", poziția artistului care a urmărit să "extragă frumusețea Urîtului", "extraire la beauté du Mal": "Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile d'extraire la beauté du Mal. Ce livre, essentiellement inutile et

absolument innocent, n'a pas été fait dans un autre but que de me divertir et d'exercer un goût passionné de l'obstacle."(3)

Florile urîtului, la Arghezi, sînt adunate din lumea subteranei, un spaţiu al periferiei umanului, cum s-a spus: carceral, înfăţişînd însăşi condiţia fizică a *damnării*. Natura "scriptică" a mesajului poetic interesează, întrucît motivul scrierii subliniază în context conştiinţa "alterităţii" estetice, a "devierii" de la o ipotetică normă poetică. *Stîngă*, mîna care le *scrie* nu se aşază într-o serie, nu primeşte, cum ar fi spus Ion Barbu, ... lumina sub un "just unghi normal":

Le-am scris cu unghia pe tencuială
Pe un părete de firidă goală,
Pe întuneric, în singurătate,
Cu puterile neajutate
Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul
Care au lucrat împrejurul
Lui Luca, lui Marcu şi lui Ioan.

Altul decît patronajul simbolic al scripturii, al scrierii sacre, "cerul" poeziei se deschide adîncului, întunericului. Smerenia aparentă a discursului nu poate ascunde partea tenebroasă care a dat curs creaţiei:

Cînd mi s-a tocit unghia îngerească
Am lăsat-o să crească
Şi nu a mai crescut –
Sau nu o mai am cunoscut.

Viziunile volumului se contaminează de rătăcirile lumii părăsite de Dumnezeu, lumea temnițelor de pământ și a celor nevăzute:

Cîțiva au ucis,
Cîțiva ispășesc ori un furt, ori un vis.
Totuna-i ce faci:
Sau culci pe bogați, sau scoli pe săraci.
Livizi ca strigoii și șui,
Strîmbați de la umeri, din șold și picior,
În blidul fierbinte, cu aburi gălbui,
Își duc parcă sîngele lor.

(Cina)

Poemele par fabule cu morală apăsată, ca în *Pui de găi...*, unde o gazdă de hoți, complice la teribile asasinate ("Și baba se linse pe buze / Cu pofta de sînge a unei mîțe lehuze"), cade pradă propriei nebunii, ucigîndu-și, cum Rigoletto, propria fiică, pe întuneric: "Baba miorlăie acum după fată-n închisoare / Și hoațele de la femei o scuipă și o tîrnuie. / Tîlharii taie-n ocnă sare, / Și capul lor cîrciumarul Cîrnu e."

Văzută în afara oricărei judecări morale, cu toate acestea, lumea infernului arghezian capătă o aură de umanitate și căldură. Dincolo de forma împletită: narativ-dramatică, dincolo de aparența concretitudinii povestirii (semănînd cînd cu un banal inventar de deținuți, cînd cu fresca grotescă a "somnului rațiunii"), poezia ridică în lumina artei un pitoresc cu accente groteşti.

Spiritul *retors* al lui Arghezi se manifestă în toate direcțiile tematicii poetice. Lirica transfigurării, estetica "întoarsă", a

urîtului, erotica "agonică" (Nicolae Balotă), *Psalmii* neortodocşi, toate arată o natură frămîntată, incapabilă, în spiritul cel mai modern, de a-şi găsi echilibrul.

Poezia iubirii este marcată şi ea de accentele contrastante, de motivele rupturii şi ale absenţei. De o mare frumuseţe, *eroticele* argheziene îşi trag tensiunea, cel mai adesea, din melancolia **depărtării** şi a **aşteptării**, din (ne)fericirea procurată de **absenţă**. Există, pe de altă parte, şi categoria de texte complet diferite ca tonalitate: *domesticele*, cîntarea amorului conjugal, a unuinii sacre a matrimoniului, despre care vom vorbi mai tîrziu. "Iubirea, pentru Arghezi, este o agonie, în mai multe din sensurile rădăcinii eline a acestui cuvînt, este luptă, ciocnire înfricoşătoare şi înfrîngere. Iubirea nu e o trăire triumfală. (...) Ruptura, fuga din cercul de foc al eros-ului, gestul de atîtea ori repetat al izolării iubirii, nu sînt decît repetiţii ale unei agonii originare." (4)

Nicăieri ca în *Psalmul de taină* dragostea nu are o natură mai devastatoare. Forţa cuvîntului poetic vine din aceea că **întrupează**, dă trup unei absenţe. Femeia pierdută în moarte nu este evocată într-o manieră obişnuită, cu o predicaţie descriptivă, finită. Începînd seria pronumelor în vocativ:

O, **tu** aceea de-altădată...,

poemul creşte cu o progresie sintactică, în aşteptarea adevăratei "comunicări". Este, aceasta, baza observaţiilor de finete conţinute în analiza Ioanei Em. Petrescu, din capitolul consacrat lui Arghezi în lucrarea *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*. Toate ramificaţiile sintactice sînt apoziţii sau propoziţii atributive:

...ce te-ai pierdut din drumul lumii!
Care mi-ai pus pe suflet fruntea
Şi-ai luat într-însul locul mumii,
Femeie răspîndită-n mine
ca o mireasmă-ntr-o pădure,
Scrisă-n visare ca o slovă,
Înfiptă-n trunchiul meu: săcure.
Tu ce mi-ai prins de suflet viaţa
Cu braţe strînse de grumaji
(...)
Pe care te-am purtat brăţară
La mîna casnic- a gîndirii...

"Aşteptarea" predicaţiei (teribilul blestem din ultimele versuri) se ridică pe cele cinci strofe omogene structural, de un metaforism dens, ample (12 versuri fiecare), fără a se putea anticipa "concluzia":

...Dar fiindcă n-ai putut răpune
destinul ce-ţi pîndi făptura
Şi n-ai ştiut a-i scoate-n cale
şi-a-l prăvăli de moarte, ura;
Ridică-ţi din pămînt urechea
în ora nopţii, cînd te chem,
Ca să auzi, o! neuitată,
neiertătorul meu blestem.

Oximoronul poetic al durerii.

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Voluptatea unor imagini din poemele erotice argheziene aminteşte, s-a spus, de pasiunea castă din *Cîntarea Cîntărilor*. Poetul are "exerciţiul" literar al reprezentării lirice a unei iubiri "permise", conjugale, statornicite prin sacrul matrimoniu. Titluri de o simplitate biblică întîmpină cititorul în volumul *Versuri de seară* (apărut în prima ediţie, din 1935, sub titulatura *Cărticică de seară*): *Mireasa, Mirele, Îngenunchiere, Logodna, Înviere*.

O viziune paradisiacă domină (în) fundalul acestei voci îndreptate către o iubită domestică, stăpînă deopotrivă a mirelui şi a vieţuitoarelor; într-un anumit plan, semnul identificării poartă spre reprezentarea uneori indistinctă a "rolurilor" între cei doi "stăpîni" ai Paradisului:

Vrei să fii tu stăpînul meu
Cu semănături, cu vii, cu heleşteu,
Cu păduri, cu izvoare, cu jivini?

Vacile ne vor aduce ugerii plini
Şi vor mugi la poarta noastră
De salcîmi cu floare albastră.

(Logodna)

În *Mirele*, supunerea erotică împrumută din cuviosenia naturii, antrenînd, deloc ambiguu de această dată, potenţarea semnificaţiei senzuale:

Păşunea mea tu să fii
Cu păpădii.
Eu să fiu boul tău alb şi nevinovat
Care te-aş fi păscut şi te-aş fi rumegat,

Pe înserate,
Pe copitele îngenunchiate.
În jugul brațelor tale
Ar urca greul cerurilor goale
Și munții lunii pînă-n pisc.

Culcă-mi-te trîndavă pe coarne,
Fă-te jugul meu de carne,
Stăpîna mea, frumoasă ca aurul,
De care tremură taurul.

(Într-un poem al lui Nihita Stănescu, transpare, intertextual, accentul arghezian. Este vorba de aceeași metaforă, în imaginea erosului carnal: "Pe *crucea de carne* / Cînd lumea adoarme").

Mireasa este invocată cu o tandrețe voit naivă. Prospețimea imaginii, de o dinamică puțin obișnuită în lirica de confesie, este întreținută prin continua raportare la universul vegetal, familiar, în care – cu o armonie veche de cînd lumea, mai precis cu "amintirea" mitică a Paradisului – iubitul își plasează Eva-mireasă. Cu o ironică tușă, bărbatul se roagă de iubita sa:

Halucinata științei, vino în grădina mea,
Unde busuiocul a crescut ca brazii, și măceșii
Zgîrie sîmburii sînului prin inul cămeșii.

Pămîntul umblă după tine să te soarbă
Cu vîrfuri boante de iarbă oarbă.

(Mireasa)

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Femeia invocată deține puterea primordială a creației, este principiu al vieții, genitoare:

Din sîngele tău băut și din sudoare
Pot să iasă poame și feluri noi de floare.

Logodna este promisiune virilă, de o delicatețe culeasă din imaginarul străvechi:

Vino. Dinnainte (sic) îți voi desface pelinul și romanița
Pe care le coace arșița.
Cu brațele și pieptul voi despica poiana
Și buruiana.

Voi ridica vițele fragede cu ghimpi de mărăcine
Ca niște omizi lungi, lipite de tine,
Te voi strecura ca dintr-o plasă,
Dînd foile și umbra de o parte,
Cum ai făcut și tu în carte,
Mireasă!
(Mireasa)

Apropos-ul senzual este palpabil. Subtextual, "delegarea" bărbătească spre regnul vegetal suplinește poetic expresia directă.

Preaplinul erotic figurează în același plan cu întîlnirea naturii, directă, mod de a spune că, pe o altă treaptă decît poezia care lua natura drept martor, Arghezi construiește metafora convietuirii erotice plecînd de la datul primordial, integrînd în viața cuplului elementul care-l plasează în situația

ancestrală, edenică. La fel, ceea ce legitimează, parcă, legătura matrimoniului este acceptul simbolic al regnului necuvîntător:

Şopîrlele verzi şi cenuşii, din chiparoşi,
Se uită la tine, şopîrlă
Albă, cum coşi
Pe mal, cu piciorul în gîrlă.

Şerpii casei nu te-au mai văzut,
Oile se opresc, vacile rag.
Şi măgarilor încurcaţi în muşte, le-ai căzut
Cu drag.

(Căsnicie)

Imaginile poemului *Dragoste* prind conturul unui templu pacific, în sînul căruia *întîlnirea* îndrăgostiţilor apare ca o integrare firească, de o intensitate împrumutată din puterea treptat halucinantă, a viziunii:

Pe cîmpul palid, în sulfină,
Vitele pasc şi rumegă lumină.

Ramurile, poamele,
Fac mierea, smirna, aroamele.
(...)
Auzi? Oglinzi şi argintări, şi-n ape
Stă scufundat un clavecin cu două clape.

Zări de smalţ, vazduh de ceramică,
Streaşini, un cuib de rîndunică.

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Sprintenul aer miroase
A răchită şi a mătase.

Pămîntul dă din el
Tidve, izmă, muşeţel,
Boance, piersice, struguri.

Rînduri de pluguri,
Cocorii taie brazdă stearpă şi ară
Nămolul Tăriilor de ceară.

Înviere este un imn şi mai explicit adresat puterii întregitoare - complementare în ordinea firii -, a Erosului. Saţiul voluptuos, întruchipat metaforic de împlinirea "vindecării", la rîndul ei metaforă a "învierii" profane, sfidează – concurînd tiparul – sacralitatea miracolului christic:

Nu ştiam că mă voi vindeca de mine cu tine.
(...)
[din nou, figura trece în poezia lui Nichita Stănescu, n. n.]

Nu ştiam. Au zvîcnit umerii, au crescut braţele:
Mi-am simţit coapsele, gleznele, spinarea tari ca un luptător.
M-am vindecat şi m-am născut, sărutîndu-ţi talpa unui picior.
Fusesem slăbănog, fusesem orb, rătăcit
Între uragane, miazănoapte şi răsărit.
(...)
Pentru leacurile din măceşii sînului tău
Am înfruntat mînia lui Dumnezeu.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lirica erotică se găseşte în orizontul interogaţiilor fundamentale, este o reprezentare simbolică a relaţiilor dintre arhetip şi individualitate, dintre "amintirea"mitică, edenică, şi oglindirea ei "pământească", fiindcă Arghezi este un poet al existenţei.

Note

1. Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1979, pp. 505; 506-507.

2. *Ibidem*, p. 507.

3. Apud Daniel Leuwers, *op. cit.*, p. 41.

4. Nicolae Balotă, *op. cit.*, p.134.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

TUDOR ARGHEZI. POEZIA *PSALMILOR*

În cîmpul inspirației argheziene, un loc aparte îl ocupă poemele ***vocii*** lirice orientate original către divinitate, ***Psalmii***. Expresia lor covîrșitoare, timbrul tulburător, sfîșietoarele interogații fără răspuns fac în totul mărturia unui spirit torturat și condamnat, dramatic, la perpetuarea acestei ***"stări de iovie"***. Lirica lui Arghezi se vede, în această foarte valoroasă secțiune a ei, reprezentată de motivele căutării mereu reîncepute, conținute în ***Psalmi*** ca într-un **analogon** al operei în întregime. Este, cu alte cuvinte, vorba de o emblemă veritabilă a însești materiei spirituale a poeziei argheziene, ce înfăptuiește reflectarea unor direcții aparent disparate. Definitorie pentru autorul ***Cuvintelor potrivite*** este chiar căutarea acelui echilibru, ***mereu amenințat***, al făpturii. Plecată din postura **esențială** a eului scindat, multiplicat, antinomic, atitudinea este caracteristica unei **conștiințe** aflate mereu în criză, orientate însă cu forțe asemănătoare înspre curmarea ***"nehotărîrii"***, așadar spre o "soluție" fatal "înțelegătoare" ("Îmi voi ucide timpul și visurile, deci / Cîrpi-voi pe-ntuneric mantaua vieții mele", în poemul omonim, ***Nehotărîre***), sau, dimpotrivă, către angajarea unor energii nebănuite pentru smulgerea unei **certitudini existențiale**.

Nu întîmplător, opera lui Arghezi oferă, pe lîngă "monotonia" discordantă a ***Psalmilor***, tratarea în registru dihotomic a marilor teme. **Creația** – "treaptă" a desăvîrșirii umane în "suișul" existențial, așa cum ne-o arată un "prim" ***Testament***, este o "floare a răului" în volumul următor (***Flori***

de mucigai), dezvoltînd toată semnificaţia "*scrisului pe dedesubt*", retors, chinuit, *stîng*, biruitor totuşi în "alteritatea" sa fundamentală. **Erosul**, în accepţia argheziană, "rescrie" tonalitatea eminesciană a chemării şi a respingerii, într-o "dialectică" a trăitului specifică celor "nesupuşi", convulsionaţi lăuntric. Un poem ca ***Melancolie*** se încheie ne-aşteptat: "Dar acum, c-o văd venind / Pe poteca solitară, / De departe, simt un jind / Şi-aş voi să mi se pară." După aşteptarea iubitei, în "decorul" amintind eminescian de "lacul codrilor albastru", îndrăgostitul lasă să-i picure în suflet otrava delicioasă a **melancoliei**, aşteptare fără răspuns, solitudine ...aşteptătoare, preferabilă împlinirii dorinţei, întîlnirii. Alte forme lirice ale *glasului iubirii* denotă inspiraţia "*agonică*", încoronată de teribilul **blestem** adresat femeii *pierdute în moarte*, precum în ***Psalmul de taină***. Chiar dragostea "domestică", redevabilă unei etape ulterioare a liricii erotice, tîrzii, este un alt "amor întors"-faţă de *natura tradiţională* a inspiraţiei în *poezia de dragoste*, la noi şi altunde. **Iubirea – blestem**, care apare în poemul mai sus amintit, nu diferă în coordonatele esenţiale ale imaginarului de **ruga – blestem** a ***Psalmilor***.

Cu ***Psalmii***, meditaţia poetică se exprimă în formă **dialogală**, ori (mai exact) prin deschiderea retorică faţă de un **interlocutor**. În mod paradoxal, deschiderea dialogică trasează şi **limita** fiinţei care se exprimă. Adresîndu-se divinităţii fără a primi "semn", sau răspuns, **psalmistul** se defineşte pe sine, în ***constrîngerea ontologică***, aceea care îl face să se reprezinte în actul implorator ca fiinţă singură, fatalmente redusă, micşorată de interdicţia transcendentă. Imaginarul arghezian, de o plasticitate inegalabilă, sugerează limitele umanului prin **metafore spaţiale**: "**Piscul** sfîrşeşte-n punctul unde-ncepe. /

Marea mă-nchide, **lutul** m-a oprit", sau: "Pribeag în **şes**, în **munte** şi pe **ape** / Nu ştiu să fug de marele **ocol**, / Pe cît nainte **locul** mi-e mai **gol**, / Pe-atît **hotarul** lui mi-e mai **aproape**." (*Psalm - Pribeag în şes...*) **Ruga, implorarea, erezia** sau **negarea** apar în atitudinile **psalmistului** modern. Cînd nu e **prosternare mută** în faţa necuprinsului divin, gîndit cu **ardoare** ("Ard către tine-ncet, ca un tăciune, / Te caut mut, te-nchipui, te gîndesc" – în *Psalm - Ruga mea e fără cuvinte...*), psalmul e implorare pentru semnul divin: "Doar mie, Domnul, veşnicul şi bunul/ Nu mi-a trimis, de cînd mă rog, nici unul" [*Nu-ţi cer un lucru prea cu neputinţă...*]

Psalmii sînt forme moderne ale unei situări fără vîrstă în "dialogul" cu divinitatea. Paradigmele biblice (accentele din *Cartea lui Iov*, din *Psalmii* lui David) se simt "încercate" pînă la a fi modificate de vocea imploratoare sau blasfemiatorie a eului arghezian. **Vox clamantis in deserto**, cel mai adesea, psalmistul îşi construieşte, în "*ruga*" lui neobişnuită, o postură care cere interlocutorului ascuns **să se reveleze**, să intre în dialog cu făptura. Cu propriii termeni, poezia **"credinţei şi a tăgadei"** se trage dintr-un spirit profund **religios**, în străfundul căruia lupta se dă cu neputinţa firii de a "stîrni" **hierofania**, epifania sacrului, a lui Dumnezeu. Arghezi imploră cu patos omenesc, desfide puterea din slăvi, se umple de păcatul ereziei, ori, din contră, se adresează lui Dumnezeu cu **familiaritatea** pentru un părinte bătrîn: "Doamne, aşa obişnuit eşti, biet, / Să risipeşti făptura ta încet. / Prefaci în pulbere măruntă / Puterea dîrză şi voinţa cruntă. / Faci dintr-un împărat / Nici praf cît un presărat. / Cocoloşeşti o-mpărăţie mare / Ca o foiţă de ţigare." (*Psalm - Vecinul meu a strîns cu nendurare* ...)

Consecinţe grele ale condiţiei umane sînt **eufemizate** aici prin adoptarea tonului **familiar**, concretizat în vocativul

apropiat şi ***fals condescendent*** în determinantul ales (“***biet***”). False şi mila, înţelegerea ocrotitoare pentru cel care-şi distruge opera, creatura. Tabloul care naşte această “certare” domoală a divinităţii este un ***grotesc crochiu*** al ***bătrîneţii***, în imaginea “vecinului”, a aproapelui, cu alte cuvinte, a celui asemenea, şi în care tuşa arghezian㠠este inconfundabilă: “Urechea lui, închisă pentru graiuri, / Cu scamă s-a umplut, de mucegaiuri. / Gingia moale, înţărcată, suge, / Ochiul porneşte blînd să se usuce, / În pîntec spini, urzici şi aguride / Dau ştiri de beteşugul ce-l ucide. / Creştetul gol poţi să-l încerci / Puhav sub pipăit, ca pe ciuperci. / Şi-i şubred ca o funie-nnodată, / Cu căpătîiu-n barca înecată.” Nu diferă cu nimic de celebrele ***Blesteme*** acest tablou al dezastrului, în care semnele morţii se deschid, ironic, prin amestecul repugnant între fragilitatea corporală infantilă şi destrămarea putridă. Lecţia ***baudelairiană*** a imaginarului, în care moartea este văzută de aproape, cu oarecare voluptate, nu pare a fi străină poetului, încă din acest volum. Înlocuind mai obişnuitul ***lamento*** pe tema ***vanitas vanitatum...*** cu o imagine ***vie*** a sfîrşitului (prea)omenesc, Arghezi măsoară efecte poetice mai răvăşitoare. Inovaţia sa constă în tratarea “familiară”, înţelegătoare, a motivului, aşa cum se va întîmpla şi în alte poezii, ale jocului (“ascuns”) de-a moartea (***De-a v-aţi ascuns...***)

Este în firea atitudinii lui Arghezi o coborîre a ***lexicului poetic*** (pe lîngă aceea a ***motivelor***) în sfera – aparent(ă) – a ***limbajului popular*** (firește, în înțelesul ***stilistic*** al termenului), caracterizat de forma liberă, orală, neceremonioasă. Se recunoaşte uneori, dincolo de o simţită egalizare a registrului înalt şi a celui comun, tradiţional ne-pooetic, impregnarea discursului de o dispoziţie familiară, ludică, percepută în formele adresării poetice din ***“jucăriile” lirice*** arghezien㠠Cu

libertatea dobîndită, se deschide o "cale" în sunetul poeziei românești, mergînd pînă la **Marin Sorescu**. Ea nu ține strict de structurile ludice, cît de o uriașă, generală energie verbală clocotitoare (anunțată în ***artele poetice*** cunoscute: ***Rugă de seară***, ***Testament***, ***Portret*** și altele).

Sensurile acestei atitudini sînt găsite, de **I. Negoițescu**, în proza lui T. Arghezi: aceasta "oferă cheile cele mai sigure spre etosul profund arghezian, spre concepțiile și sensibilitatea lui fundamnetală, în conformitate cu monahia și jurnalistica pe care le-a profesat în viață și prin care a dobîndit o cunoaștere mai specială a neamului căruia el îi aparținea. În ***Icoane de lemn***: <<Credinciosul înțelege pe Dumnezeu olteneşte: la preț bun rămîne muşteriu>>; <<Poporului nostru nu-i e foame de Dumnezeul bisericesc decît o dată pe an, un minut, şi o dată la zece ani zece minute. El cunoaşte alt Dumnezeu, al cîmpului şi al luminilor boltite>> [Dumnezeul "păşind apropiat", lasîndu-şi umbra "printre boi", ca în poemul ***Belşug***, n.n.];<<Am venit să aducem Domnului celui din ipoteză rugăciunea cea mai pură, ***nelinişte*** noastră şi ***nehotărîtul*** nostru>> [s.n.], adică îndoiala şi frica". (1) Acelaşi, scriind despre "caracterul principial revendicativ al poeziei argheziene", crede că acesta "se relevă îndeosebi în ***Psalmi***, unde Dumnezeu nu este invocat spre rugăciune sau laudă, spre iertare sau reculegere, ci spre a fi tras la răspundere pentru misterul în care se învăluie, pentru inaccesibilitatea lui, pentru interdicția ce grevează cunoașterea lui. În neputința-i umilitoare, omul arghezian abordează pe Dumnezeu cu viclenie, îl ține în șah, îl contestă." (2)

Psalmii leagă cu tradiția biblică la noi, a traducerilor literaturizate: **Dosoftei**, în medievalitatea românească, publica (în *formă poetică)* o versiune a acestora. Este ***Psaltirea în versuri***, din 1673. Forma "canonică" suferă însă, la Arghezi,

distorsiuni importante, atîta vreme cît "lumina" divină este pusă în cauză, cercetată, invocată, certată, iar nu doar idolatrizată, ca în ***Psaltirea*** originară. Pe linia inspirației "biblice" coroborate cu manifestarea spiritului inconfundabil al artistului, gînditor modern, se înalță și ***Psalmii*** unui **B. Fundoianu**, marcat de înrîurirea argheziană, dar, acceptînd rolul catalizator al acesteia, de natura baudelairiană a viziunii lirice. Între textele sale, ***Psalmul leprosului*** (1917) merită reținut, în pofida "blasfemiei" de a venera putridul creației (tocmai în virtutea apartenenței la "proiectul" divin:"Aș vrea să cad trăsnit în fața ta, / tu, care n-ai nici început, nici capăt. / Și-aș vrea / să te sărut în palmieri și-n flăcări- / dar teamă mi-e să nu-ți mînjesc pămîntul, / să nu-ți mînjesc gîndacii de prin coji, / și lucrurile de lumină, toate, / pe care le-ai făcut în șase zile. / Căci trupul meu se crapă de buboaie - / și din obraji, / vinete coji au curs vînăt puroaie; / și ochiul meu e de privire scurs - / și mîna mea se razimă în bîtă./ Sînt o mocirlă-n care cîntă broaște / și-s raci de lut și lipitori murdare, / pucioasă e de secetă și soare. / Și sufletul meu, broască, de urît / orăcăie, o, Doamne, către tine"). ***Influența argheziană***, chiar pentru această perioadă, cînd poetul viitoarelor volume - începînd cu 1927- publică doar în periodice, este îndeobște invocată. **B. Fundoianu, fascinat de** verbul poetului, pare a fi căutat, pînă la forma îmbrățișată de el în poezie, un model. Nu este vorba despre ***Psalmi***, ci de timbrul liric, de imaginar în genere. L-a găsit, acest tipar, în poezia lui **Tudor Arghezi**.

Așa cum sună, în alternanța lor contrastantă, poemele îndreptate spre "tării" se umplu de rîvna căutătorului. Arghezi nu este un sceptic, ci un frămîntat fără odihnă. Căutarea devine ea însăși o cale a suferinței, cîtă vreme la capătul ei se

înfăţişează, sisific, doar certitudinea că trebuie reîncepută. Fără să fie, aşadar, pornită doar din impulsul răscolitor al "aşteptării" înşelate, căutarea psalmistului este expresia unei energii spirituale îndreptate spre izvorul ei, întoarse spre sursa supremă, singura în stare să "confirme" sensul existenţei. Ca în interogaţia rilkeană ("Ce-ai să te faci, Doamne, dacă mor? / Dacă mă sparg...Îţi sînt ulcior..."), poetul se prosternează la picioarele unei divinităţi nu absente, ci cumva neînţelegătoare cu cel care i se închină, "robul" ei. De aceea, "crîncenă" pentru cel care apără pe **Dumnezeu în el,** ferindu-l de însăşi precaritatea "dovezilor" care să netezească certitudinea existenţei divine. Fără să devină un "cîntăreţ" al slavei ("Aş putea vecia cu tovărăşie / Să o iau părtaşa gîndurilor mele; / Noi viori să farmec, nouă melodie/ Să găsesc – şi stihuri sprintene şi grele. // Orişicum lăuta ştie să grăiască, / De-o apăs cu arcul, de-o ciupesc de coarde. / O neliniştită patimă cerească / Braţul mi-l zvîcneşte, sufletul mi-l arde"), aşadar fără să fie un **psalmist** în sensul consacrat, omul arghezian este îngenuncheat de "**suferinţa cerului**" (care nu este un cer gol): "Vreau să pier în beznă şi în putregai / Nencercat de slavă, crîncen şi scîrbit. / Şi să nu se ştie că mă dezmierdai / Şi că-n mine însuţi tu vei fi trăit." [***Aş putea vecia cu tovărăşie...***]

Retorica negaţiei se dezvoltă subtil, de la un *posibil* ***laudatio*** iniţial (continuat pînă la jumătatea poemului: "Ştiu că steaua noastră, ageră-n Tărie, / Creşte şi aşteaptă-n scripcă s-o scobor. / Port în mine semnul, ca o chezăşie, / Că am leacul mare-al morţii tuturor") pînă la dorinţa finală ("Vreau să pier..."), amintind de ***Rugăciunea unui dac***. Fără accentele teribile ale "rugii" întoarse, din poemul romantic, revolta rămîne aceeaşi: dorindu-şi moartea, fiinţa îl "îngroapă" cu sine

pe *Cel* care a creat-o (la Eminescu), sau care trăieşte în ea (la Arghezi).

Negaţia este "tăcută", închisă în sinele dezolat, ca o pedeapsă ale cărei consecinţe le suferă tot pedepsitorul. **Solitudinea** acestei **dezolări** în supunere, acestei voci a credinţei "robite", născute, spunem din nou, nu din spaima de gol, ci din sentimentul rătăcitorului căruia nu i se "răspunde" dialogal, poate fi citită şi în alte poeme.

Un simbol apropiat acestui motiv este ***Muntele măslinilor*** din poemul omonim: "Munte-ndreptat cu piscul în Tărie / Şi neclintit în visul de azur, / Bătut de-a mării veche duşmănie / Cu bici de lanţuri împrejur, / Pîndit să crească peste tine / Şesul turtit, flămînd de înălţime, / Şi să te-ajungă praful care vine / Stîrnit de turme şi desime; / Munte, cădelniţi de izvoare, /Altar de şoimi, sălaş de sori, Care nu suferi floarea trecătoare / Să te îmbete cu miros de flori - / **Tu, în hotarul marilor mistere**, / **Eşti ca un semn** de-a pururea putere, / **Al vieţii noastre cea fără de leac**, / Împresuratule de astre!"(s. n.)

Aspiraţia în-cremenită din alţi *Psalmi* ("**Piscul** sfîrşeşte-n punctul unde-ncepe"), figurată transparent prin **locul sacru** al mereu aşteptatei (în asceză, solitudine şi înălţime extramundană), întîlniri cu transcendentul, **piscul** apare şi în poemul **Între două nopţi**. Acolo, ca o metaforă a căutării (al cărei ultim liman este), piscul "întîlneşte" (cognitiv, dacă desluşim semnificaţia imaginii) pe Iisus: "S-a ridicat la geamuri pămîntul pînă sus. / Cît lumea-i era piscul şi-n pisc plîngea Isus." Ca formă a înţelegerii misterului divin, cunoaşterea – "pisc" este elanul curmat, iar în poemul despre care vorbim ideea interdicţiei cunoaşterii-căutării este explicită: "Săpînd, s-a rupt lopata. Cel ce-o ştirbise, iată-l, / Cu moaştele-i de piatră fusese însuşi Tatăl." Neaşteptat poate fi considerat

"gestul" final al căutătorului: "Şi am voit atuncea să sui şi-n pisc să fiu." Dorinţa de a se substitui Fiului, "tendinţa satanică a identificării cu Iisus" (I. Negoiţescu) reprezintă consecinţa refuzului revelării şi a "cenzurii" divine. Aflat, aşadar, "în hotarele" misterului, **piscul** este gîndit să figureze "omeneşte" pentru înălţare şi căutarea sacrului. Plecat din simbolul mitic al axei dintre profan şi sacru, gîndit poetic într-o vecinătate simbolică firească ("Munte jumătate-n lume, jumătate-n infinit", ca în eminescianul **topos** dacic), piscul este deopotrivă semn al epuizării resurselor, al limitei umane. Imaginarul care-l leagă de, în acelaşi timp, excelenţa efortului, asceza şi unicitatea reprezentînd spiritul căutător se regăseşte în varii ipostaze poetice, la creatori diverşi.

Să luăm, spre comparaţie, poemul lui **V. Voiculescu**, ***Ostrov încins de ape***, atît pentru apropierea de imaginea ***Muntelui măslinilor***, cît şi pentru a sonda un volum apărut în acelaşi an, 1927, şi a cărui sferă tematică nu "dezminte" titlul: ***Poeme cu îngeri***. Funcţia **plastică** a imaginii este benefică simbolului. Ca şi **Arghezi** în multe rînduri, **V. Voiculescu** dezvoltă sugestia metaforei punctuale pînă la ultima conotaţie posibilă, ceea ce face ca, nu de puţine ori, poemul să crească **alegoric**. Aici, metafora *piscului* este asimilată celei a *insulei*, a "*ostrovului*", fireşte că pe linia singularităţii: "Ostrov încins de ape e **sufletul** din mine. / Mîncat mereu de valuri şi bîntuit de vînturi, / Deşi **stingher** de-a pururi, prin asprele lui vine / Se leagă-n adîncime de vastele pămînturi. // Piticul bulz de stîncă, ce-i gata să se-afunde, / Cînd, îmbălat cu spume, îl zguduie orcanul, / E, nevăzut, un **munte** cu temelii profunde, / Ce, repezit din funduri, străpunge-ntreg oceanul. // El, petecul de tină, abia-nălţat de-un deget / Peste robia apei ce-l sapă să-l dărame, / E **pisc** ajuns şi **culme ţintită** fără preget, / Solie spre

viață din scoarța humei mame.// Ostrov încins de valuri și măcinat de vînturi, / Aceeași coajă-l leagă-n adîncuri nevăzute / Cu toate celelalte ostroave și pămînturi / Zăcînd oricît de joase, de-afunde și căzute."(s. n.)

La Arghezi, **piscul** se îndreaptă, ca semnificație, cînd spre imaginile umilitoare ale aspirației negate, interzise, cînd spre natura răzvrătită a singularității, a îndrăznelii ca formă de provocare a replicii divine. Poetul este pe rînd, dacă se poate spune, cînd "*pribeag*" ajuns la *hotarul* rătăcirilor sale, ca în ***Psalmul*** deja amintit, [***Pribeag în șes...***], unde metafora nu "trece", ca sens, de figurarea **limitei** ("**Piscul** mă-nchide..."), cînd "*tîlhar de ceruri*", și atunci sensul balansează către sfidarea limitei. Iată un alt fel de viziune în care motivul este integrat: "În blidul meu, ca și în cugetare, / Deprins-am gustul otrăvit și tare. / Mă scald în gheață și mă culc pe stei, / Unde dă beznă, eu frămînt scîntei, / Unde-i tăcere, scutur cătușa, / Dobor cu lanțurile ușa. / Cînd mă găsesc în pisc, / Primejdia o caut și o isc, / Mi-aleg poteca strîmtă ca să trec, / Ducînd în cîrcă **muntele întreg**." [***Sînt vinovat că am rîvnit / Mereu numai la bun oprit...***, s. n.] Ca o veritabilă postură titaniană, situarea în opoziție răzvrătită față de toate, față de condiția de "rob"(*cătușa, lanțurile* se transformă în instrumente ale libertății, în chei ale simbolicei temnițe existențiale) culminează cu înfruntarea lui Dumnezeu: "Cercasem eu, cu arcul meu, / Să te răstorn pe tine, Dumnezeu! / Tîlhar de ceruri, îmi făcui solia / Să-ți jefuiesc cu vulturii Tăria." Pe măsura **sacrilegiului** este verdictul:" Dar eu, rîvnind în taină la lucrurile toate, / Ți-am auzit cuvîntul zicînd că nu se poate."

Nu doar ***Psalmii*** cunosc zbuciumul lămurit al ființei, în luptă cu un cer care se închide. Poeziile apropiate ca simbolică metaforică și ideație păstrează "verticala" aspirației și fiorul

funest al apropierii de limita temută. Poetul se ştie chinuit de tentaţia rea: "Ce demon am, ce sorţi, ce ţară? / Şi pentru ce pămîntu-ntreg / Mai strîmt decît boltita mea cămară?" (*Pe ploaie*) Aceeaşi voinţă a evadării din "odaia" strivitoare, *analogon* al terestrităţii înseşi, dictează imaginilor din poemul în distihuri ***Între două nopţi***: "Mi-am împlîntat lopata tăioasă în odaie. / Afară bătea vîntul. Afară era ploaie. // Şi mi-am săpat odaia departe subt pămînt. / Afară bătea ploaia. Afară era vînt. // (...) S-a ridicat la geamuri pămîntul pînă sus. / Cît lumea-i era piscul şi-n pisc plîngea Isus." Poezia e construită aproape pe două "voci". Una **continuă**, a trudnicului mers spre adîncuri, în vederea unui explicit **excelsior** (dislocat, pămîntul săpat, semnificînd **căutarea** ce capătă materialitate, **"urcă" pînă sus**, "cît lumea"), apare în versul prim al distihurilor şi corespunde **celui**. În al doilea vers, pare să răsune mai degrabă impersonala indiferenţă a firii la suferinţele şi rîvna celui dintîi. "Afară bătea vîntul. Afară era ploaie." Reţinem sunetul ritmic al unui sugerat, parcă, metronom cosmic. Cezura, pauza care desparte versul la jumătate, este cea mai însemnată în acest efect auditiv. Structura particulară a celor două versuri, între care al doilea punctează sonor prin cele două emistihuri, trimite spre acelaşi **face-à-face** inegal, în care omul rămîne să-şi contemple neputinţa, în absoluta singurătate. La sugestia "indiferenţei" exterioare, cosmice, contribuie şi elementele interşanjate, de la un vers la altul: ploaie / vînt; vînt / ploaie (amintind de "catargele" eminesciene pierdute în bătaia eternă a valurilor / vînturilor).

Arghezi are resurse neistovite. Din aceeaşi energie cresc vocea răzvrătirii scrîşnite, lamentaţia ("Tare sînt singur, Doamne, şi pieziş..."), sau, altunde, obida înfrîngerii în faţa unei instanţe dumnezeieşti care, pe măsura *fervorii* inspiră şi

venimul asaltului. "Eşti visul meu din toate cel frumos / Şi nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă", umilitatea şi supunerea, sînt răsturnate de strigăt exasperat: "Vreau să te pipăi şi să urlu:<<Este!>>"

Pentru Nicolae Balotă, "în toţi Psalmii poetului răsună acelaşi apel, aceeaşi chemare către cel nenumit. Aşteptarea, pînda, asaltul sînt ipostaze ale acestui apel. Cel ce cheamă este omul cuvîntului, al logosului, deci al cunoaşterii. Aceasta ne ajută să interpretăm patosul *vederii*, atît de specific poetului nostru, ca pe o voinţă de cuprindere cognitivă. A crede înseamnă, însă, a recunoaşte, a înţelege, a accepta fără să vezi. Or, ceea ce pretinde Psalmistul arghezian nu este harul spiritual al credinţei, ci faptul material, nemijlocit, al vederii, al pipăirii."(3)

Psalmul dramaticelor oscilaţii reface în mic· harta simbolică a gesticulaţiei din toate celelalte poeme: "***Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere***". Aşa cum sună, ca în confesional, "mărturisirea" pare a şterge contrastele, versul este perceput aproape ilogic, în surdina vocii plecate. Cititorul are impulsul să-l citească pe "şi" într-un lanţ logic şi nu invers, ca în disjuncta semnificaţie a determinantului (în zgomot **sau** în tăcere). Vrem să spunem că figura se naşte mai curînd cu forţa **oximoronului**, în care ambele secvenţe, disjuncte logic, se supun ***citirii - împreună***. Ca într-o *nouă*, înţeleasă, acceptată realitate, care este o ipostază a umanului şi a relaţiei cu divinitatea sa. Verbul însuşi este ambiguu, cum poetic-ambiguă este şi contopirea semnalată mai sus, între "zgomot" şi "tăcere". ***A drămui***, a împărţi, a fărîmiţa, a păstra pentru sine grijuliu, a se zgîrci la împărţire, a da cu parcimonie, a lua cu parcimonie, a cerceta pe fişii, a lua cîte o fărîmă, sau... a se împărtăşi, ***cuminecare,*** rupînd din trupul abstract şi în acelaşi

timp concret al lui Dumnezeu? Toate aceste posibilităţi, încurajate în *diferenţele lor concurente* de natura contradictorie a celorlalte motive poetice, se pot actualiza în imaginea implicată a unui eu nehotărît şi pătimaş, ascunzîndu-şi după voinţa orgolioasă teama de blasfemie, iar după îndrăzneala înaltă, ardoarea devoţiunii: "Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere / Şi te pîndesc în timp, ca pe vînat, / Să văd: eşti şoimul meu cel căutat? / Să te ucid? Sau să-ngenunchi a cere. // Pentru credinţă sau pentru tăgadă, / Te caut dîrz şi fără de folos."

Polarizarea atitudinilor este chiar "marca" spiritului arghezian, antinomic. Psalmistul nu se poate abţine nici de la slăvirea celui pe care îl caută, nici de la disperata grăbire cu care pune la îndoială realitatea propriei simţiri, spre a-şi putea găsi un drum. În fond, credinţă sau "tăgadă", amîndouă au nevoie, întîi, de conştiinţa existenţei divine! Tăgăduirea, după cum o arată logica versului, nu se îndreaptă spre ceva inexistent. Toată forţa discursului tulburat al psalmistului se revarsă ca într-o matrice, justificată doar de "prezenţa" instanţei interlocutoare. Poetul dă "trup" acestei prezenţe, construind-o în monologul lui, întrerupt de oscilaţii, punctat de interogaţii directe şi avînd logică doar dacă acceptăm că toate formele adresării nu reduc, ci din contră, dau contur ideii de interlocutor transcendent.

Poetul doreşte să cunoască *în credinţă* pe Dumnezeu, neîmpărţit, psalmistul doreşte ca divinitatea să-i curme căutarea, tentaţia interogativă şi imboldul apropierii, prin toată "ceaţa" cognitivă, lumească. O ivire neaşteptată a motivului *înălţării căutătoare* spre Dumnezeu, acelaşi în esenţă cu **toposul piscului**, conferă eului simbolică vegetală: "Ca să te-ating, tîrîş pe rădăcină, / De zeci de ori am dat cîte-o tulpină, / În cîmp, în dîmb, în rîpi şi-n pisc, / Viu cînd mă urc şi trist cînd

iar mă isc." Prin remarcabila consecvență a logicii imaginarului poetic, "suișul" ne arată și aici, ca și în ceilalți *Psalmi*, irepresibila pornire ("*Viu* cînd mă urc"), marcată însă de "tristețea" nașterii repetate, întru aceeași condiție ("*Trist* cînd *iar* mă isc"). Deși poate părea inedită, metafora revine la motivul căutării mereu reîncepute. Mai plastic decît în alte poeme ale *ascensiunii* ("tîrîșul", "rîpile" apar ca motive ale trudei necesare *elevării*, *transformării spirituale*, și în **artele poetice**, cum primul ne-o arată **Testament**), imaginea se ramifică alegoric: "Am fost un pai și am răzbit în munte, / Molift înalt și mîndru că pui punte / Pe creștete, din lume către veac. / Și-am ascultat bătaia-i de tic-tac. // Hrănit cu piatră și-adăpat cu vînt, / De-a fi-n vecii o streajă mă-nspăimînt. / Mi-e foame de nisip și lut / Și dor de apele din care n-am băut."

Asceza, solitudinea ipostazei de veșnic întrebător (simbolizat de înălțarea vegetală), de a fi pentru totdeauna "streajă", determină "ruga" psalmistului: "M-aș umili acum și m-aș ruga: / Întoarce-mă, de sus, din calea mea. / Mută-mi din ceață mîna ce-au strivit-o munții / Și, adunată, du-mi-o-n dreptul frunții." [*Ca să te-ating, tîrîș pe rădăcină...*]

Metafora vegetală se citește și în [*Tare sînt singur, Doamne, și pieziș!...*], poem al plîngerii în pustie. Ideea poetică reia metafora "**strajei**": "Nalt candelabru, strajă la hotare, / Stelele vin și se aprind pe rînd / În ramurile-ntinse pe altare - / Și te slujesc; dar, Doamne, pînă cînd?" Prețul acestei devoțiuni este secătuirea de viață, lipsa rodului și a sensului existenței în afara celeilalte compensații, divine: "Copac pribeag uitat în cîmpie, / Cu fruct amar și cu frunziș / Țepos și aspru-n îndîrjire vie." Tînjirea, în lipsa semnului divin, este omenească, în ordinea firii: "Tînjesc ca pasărea ciripitoare / Să se oprească-n drum, / Să cînte-n mine și să zboare / Prin umbra

mea de fum. // Aştept crîmpeie mici de gingăşie, / Cîntece mici de vrăbii şi lăstun / Să mi se dea şi mie, / Ca pomilor de rod cu gustul bun. // Nu am nectare roze de dulceaţă, / Nici chiar aroma primei agurizi, / Şi **prins adînc între vecii şi ceaţă**, / Nu-mi stau pe coajă moile omizi. // (...) De-a fi-nflorit numai cu focuri sfinte / Şi de-a rodi metale, doar, pătruns / De grelele porunci şi-nvăţăminte, / Poate că, Doamne, mi-este de ajuns. // În rostul meu tu m-ai lăsat uitării / Şi mă muncesc din rădăcini şi sînger. / Trimite, Doamne, semnul depărtării, / Din cînd în cînd cîte un pui de înger."(s. n.)

Sensul întrucîtva abscons al metaforei "**a rodi metale**"se luminează, în context, prin opoziţia cu vertabilul rod, vieţuitor, iar dintre posibilităţile mai generale de sugestie, nu trebuie lăsată deoparte semnificaţia alchimică, a căutării pietrei filosofale. Devotul a acceptat să tenteze la rodul spiritual, simbolizat de piatra filosofală. De aici, metafora. O comparaţie (pe ideea ***vieţii*** refuzate) cu Hyperion, cel care din "regnul divin" tînjeşte la o "murire" vie, pămîntească, pentru "ora" de timp pieritor - la fel de "pătruns" şi el de "grelele porunci şi-nvăţăminte" demiurgice care i-o refuză - ar pune în lumină situaţia de "interval" în care se găseşte eul arghezian. Lăsînd viaţa pentru a rîvni cerul, semnul Demiurgului, omul ascezei spirituale trebuie să înfrunte şi exilul lumesc şi tăcerea divină.

O tratare diferită, dar previzibilă, a motivului **rodului**, se produce în ***Psalmul*** [***Ruga mea e fără cuvinte***...] Aşteptarea "rodului" divin, care să umple fiinţa, este expresia poemului acestuia, în care atitudinea reverenţioasă a psalmistului înlocuieşte accentele tragice ale celorlalte texte: "Sufletul meu, deschis ca şapte cupe, / Aşteaptă o ivire din cristal, / Pe un ştergar cu brîie cu lumină. // Spune tu, Noapte, martor de smarald, / În care-anume floare şi tulpină / Dospeşte sucul

fructului Său cald? // Gătită masa pentru cină, / Rămîne pusă de la prînz. / Sînt, Doamne, prejmuit ca o grădină, / În care paşte-un mînz."

O fericire împlinită încoronează acest imn. Spre deosebire de accepţiile frecvente ale metaforelor "prejmuirii", spre deosebire de imaginea copacului "pribeag", aici se naşte sensul luminos al apropierii mistice. Atitudinea este o ipostază din cele posibile, una din "vocile" psalmistului. O "cale" pe lîngă aceea raţională, a dorinţei înţelegerii, ca într-o postură ca aceasta: "Ca mintea mea să poată să poată să-nţeleagă..."

Note

1. I. Negoiţescu, *op. cit.*, p. 271.
2. *Ibidem*, p. 273.
3. Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 176.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ION BARBU

Între poeții secolului XX, literatura română numără o voce singulară, inedită în "timbrul" ei căutat și inimitabilă în logica de profunzime a discursului liric. Apariția acestui "gen" care a rămas să se "reprezinte" singur între alte formule (mai cuprinzătoare în privința adepților) nu se leagă, așadar, de o "modă" poetică. Ion Barbu este un artist "self made", în biografia artistică a căruia hazardul pare provocat nu o dată. "Provocat" vrea să însemne, întîi, decizia de a scrie poezie, într-un moment de absolută încercare, neprecedat de nimic asemănător. "Pariul" cu prietenul Tudor Vianu, evocat cu umor de poet, a semnat nașterea unei poezii "conștiente" de natura experimentală a gestului. Creația nu vine, însă, pe un teren neutru. Barbu este un tînăr cîștigat deopotrivă de matematici și literatură, un cititor pasional (sic), apt de dovezile cele mai intense de atașament. De la iubirea pentru Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Rilke, Rimbaud, Mallarmé și pînă la "capitularea" fără rezerve în fața scrisului "matein", afinitățile elective ale poetului sînt cunoscute și nu lipsite de consecințe sau înrîuriri în ordinea operei.

Originalitatea liricii sale se vădește la intersecția planului poetic cu acela intertextual matematic. Poezia nu este dependentă de "soluția" literară Mallarmé, își reclamă doar un gen proxim și demonstrează fericit aptitudinea limbii române "poetice" de a construi pe această cale, a "cleștarului" gîndirii îmbrățișat în forma desăvîrșită. Ion Barbu este, pe de altă parte, un vizionar (ca și Paul Valéry) în privința "intertextualității"

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

poezie – matematică, fiind convins de legături care vădesc aspirația de a da "expresia" ultimă, pură, a "ecuației" existentului, a liniilor lui esențiale, profunde. Invizibile geniului profan, inaccesibile înțelegerii comune, înțelesurile ultime, ireductibile, ale "lumii" tentează atît pe căutătorul de legi universale, în geometrie, cît și pe acela care proiectează (nu atît lumea "ajunsă într-o Carte", vis mallarméan, cît) ridicarea creației la demnitatea unei perfecțiuni a actului, abstras din "contingentul" condamnabil ("Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste...").

Arta sa poetică se fondează pe dubla motivare a "actelor" lirei: întîi, platoniciana oglindire (hieratică) a contingentului în forma superioară a Ideii ("Intrată prin oglindă în *mîntuit azur*"...), aceea care salvează "purificînd", desfăcînd materialitatea lumii și proiectînd-o pe "ecranul"(oglinda, sau mai degrabă "ochianul" barbian) al înțelegerii poetice, adică al viziunii/revelației, sau al *cunoașterii poetice*. În același timp, poezia se manifestă ca "*joc secund*", limbaj/cod "deviat", artificial, "nefiresc ca un ochian", formă demiurgică prin care se "percepe" o alcătuire "supramuzicală" a firii, un univers în perfectă "inteligibilitate": descrierea trimite la *ordine*, la o "paradigmă" pe care poetul demiurg o "smulge" existentului amorf, pluriform, accidental.

Poezia lui Barbu "răstoarnă" alcătuirea mundană, supunînd-o "legilor" cîntului, *inverse*, contrare aleatoriului ("...însumarea/ De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi"). Formal, poezia "cucerește" puritatea pe de o parte din refuzul descripției contingente (fiind, mereu, nu vedere, ci viziune); pe de altă parte, prin "gestul" desăvîrșit ("închis") al limbajului, semnificînd perfecțiunea (ca în poemul *Grup*). Acesta se dezleagă, la rîndu-i, de toată zgura verbală, pentru a se opri la

expresia "claritătii irationale", "închisă" în "rostirea minimă". "**Jocul secund**" devine puritatea dobîndită *per speculum* (metafora oglindirii, urmărită de imaginile "cristalografiei", "înghetului", de acele "geometrii" naturale ale formei perfecte, în toate referirile teoretice ale autorului) a poeziei ("*Tăind* pe înecarea cirezilor agreste/ În *grupurile apei*, un *joc secund*, mai pur"): irealitatea lumii din oglindă corespunde purificării poetice, abstrase din universul tangibil, sensibil, material.

La fel, actul poetic se distinge din situarea contrastivă a "polilor"cunoaşterii: nu "zenit", ci "nadir latent", adică "înălţimea" adîncului, forma inversată a "înaltului" lumesc şi transcendent, un fel de "minus cunoaştere" blagiană, *mutatis mutandi*. Semnificaţia predominantă este strîns legată de acea "răsturnare" a ordinii mundanului şi de "clarificarea" poetică, sublimare a sensurilor "profunde", ocultate, ale existentului. Poezia re-conferă lumii alcătuirea înţeleasă drept *kosmos*, (ordine, sens), iar nu "nedemn pămînt", în orbita înşelătoare a căruia totul se relativizează ("De ziuă, finul razelor înşală..."). În 1927, autorul scria în "*Viaţa literară*": "...Fatal trebuie să facem şi noi concurenţă demiurgului prin imaginarea unor lumi probabile". Se face referire aici la *cosmologia* poetică (viziune poetică asupra alcătuirii cosmosului, şi, deci, a vieţii), pe care poeme ca *Oul dogmatic*, *Ritmuri pentru nunţile necesare*, *Uvedenrode*, iar, într-un anume sens, pe ideea omologiei naştere a poeziei – naştere a lumii, arta poetică [*Din ceas dedus...*] au definit-o.

Ion Barbu, cel fascinat de "restrînsele perfecţiuni poliedrale" aflate în concepţia lui Platon, visează o poezie pură de lesturile sentimentalismului banal, de pitorescul expresiei care poate ţine loc de Idee, pură de legăturile tradiţionale cu un

Ich lyrik convulsionat, redus, constrîns de propria-i determinare la expresie personală, individual-condiționată etc.

Poezia lui Ion Barbu este prin ea însăși o demonstrație a "purificării" poetice pînă la stadiul în care nu va mai reflecta decît "imaginea" de-materializată a gîndirii, în simboluri ale spiritului, dominator, și într-o **formă proprie** care ridică genul la originile lui **aedice** ("**rapsodică**", după cum a decretat poetul în mai multe rînduri). "Lecția" matematicii este deopotrivă una de filosofie a creației și de asumare a unei "căi regale" către expresia Ideii. Cine urmărește logica textelor teoretice ale lui Ion Barbu va regăsi unitatea de viziune în privința procesului *creator* matematic și poetic. Matematicianul care a îmbrăcat toga poetului se arată fascinat, în ambele ipostaze, de o primă "frumusețe": să o numim *expresia minimă*. Recunoaștem aici exigențele "discursului" matematic.

Fără a fi formă *à loisir*, poezia pare a fi desfătare a vorbirii, răgaz creator în hotarul (și împotriva) obișnuitului discursului, a normei, a banalului. Sensul ei "elitar" în privința uzului comun al cuvîntului nu implică însă, întotdeauna, economia discursivă, exigența reducerii la maximum a expresiei, pînă la ultima formă care păstrează (și naște, prin însuși exercițiul "ascetic" al cuvîntului) **Sensul** visat, ireductibil, invariant.

Poezia "pură" se naște din arta condensării și refuzul "accidentului", particularului. Prin astfel de exigențe își găsește teritoriul simbolic apropiat de geometrie. Decurge și de aici obsesia creatoare a poetului pentru existența de profunzime a lumii, pentru natura "primordială", a fundamentelor ei. (Le-a numit, poetul, "restrînsele perfecțiuni poliedrale", adică acele "componenete geometrice primare pe care Platon îmtemeia, în *Timaios*, cele patru elemente primordiale": "tipar și realitate

geometrică elementară, instituind structura de profunzime a universului în viziunea unei prime Grecii, clasice, la al cărei geometrism magic s-ar raporta universul *Jocului secund*" (1).

Pentru Ion Barbu, operația poetică implică "starea" gîndirii care, creînd, esențializează și în același timp exprimă extazul creației. (Scriind despre unul dintre geniile matematicii, Barbu pare a vorbi despre un poet: "Ceea ce Hilbert caută în matematică e dificultatea și învingerea ei, pentru a crea într-însul acea beție specială, castă și înlănțuitoare ca un opium: starea de geometrie"). În același timp, poezia își apără o autonomie constitutivă, care o distinge de alte modalități de existență a "vieții spiritului"; ea nu încetează a fi "**vis și extaz**", *revelație*: "Poezia e **autonomă** (...). Nu prin voința poetului de a o sustrage accidentului, ci prin specialitatea universului ei. Am mai vorbit (...) de acea **curăție de grup cristalografic a ceea ce este: ardere imobilă și neprihănit îngheț**—versul" (2); "Fiind o **atitudine de vis și extaz**, poezia trece pe deasupra oricărui accident" (s. n.). (*3*)

Printre preferințele literare ale poetului ("Am o singură evlavie: Edgar Poe și trei admirații: Mallarmé, Rilke, Rimbaud") se numără poezia *Stanțelor* lui Jean Moréas. Textul unei conferințe dedicate "elinului" are semnificația unei arte poetice proprii, într-atît de limpede și decis sînt puse în relief valorile îmbrățișate în *opera* confratelui ("**ilustrarea celei mai pure poezii**"). Convingerea lui Barbu este că "Moréas cel din *Stanțe*" desăvîrșește o "reformă poetică", bazată pe cea anterioară, a lui Poe. În vreme însă ce "opera critică" a lui Poe divulgă "procedee de atelier", privitoare la versificație, iar domeniul poeticului este extins la "întregul suflet", apărînd ca o "colecție de probleme psihologice", o "metodologie lirică", reforma lui Moréas "corespunde unui moment mai dezvoltat al

conştiinţei critice" (evidenţiind, ca şi în cazul matematicianului David Hilbert, faţă de predecesori, "o problemă de fundamentare autonomă, o problemă de purism") (4). "A funda axiomatic şi a delimita domeniul" reprezintă pentru Barbu cerinţele prime atît pentru matematici, cît şi pentru poezie. Rămînînd la stadiul de descriere a "compoziţiei poetice", Poe adunase premisele unei "metodologii lirice", în care aglutinase indistinct chestiuni de "psihologie" (domeniul întreg al sufletului, adică, domeniul lirismului). Nu procedase ca "un **purist,** ca un **abstractor**", ceea ce ar fi necesitat "**purificare şi reducţie**", aidoma căii "puriste" din matematicile "noului Euclide", Hilbert, din chiar anul *Stanţelor*, 1899. **Gîndire axiomatică** /vs/ preocupare **"metodologică"**, aceasta este diferenţa specifică şi între "reforma Moréas" şi cea a lui Poe, şi între matematicienii anului 1900 şi cei de dinaintea lor.

"Pentru Moréas, matca oricărei poezii este lira; nu lira materială, ci o anumită atitudine rapsodică.

O dată evocată, din această liră originală derivă un anumit număr de operaţiuni aedice, de rituri proprii aedului, care constituie domeniul poeziei. Efectele orgii romantice sau ale orchestrei simboliste sînt exilate din această strictă întocmire. Mai trec doar adierile compatibile cu dublul tetracord al stanţei papadiamantopoline" (moréasiene). Cu Moréas, poezia "se întoarce la Alceu". Nu altceva decît, în viziunea lui Barbu, "emul al enunţului matematic", poezia acestuia "se înveşmîntă în aceeaşi frumuseţe canonică, datorită nu ştiu cărei celebrităţi sumare, unei arte mai general concepută—a **teoremei.** Emoţia e mai profundă şi agravată parcă de densitatea pe care i-o conferă o **formă avară**" (*expresia minimă*, n. n.). Efectele "formei", creînd o muzicalitate opusă celei simboliste, sînt văzute de Barbu în filiaţie nietzscheană: "Muzicalitatea ei

devine acea arhitectonică sonoră despre care vorbea Nietzsche: contrariul vlăguitelor simfonii simboliste. Stanța devine o succesiune de intervale inteligibile, comensurabile: **pure**, într-un cuvînt." (Se cuvine să amintim că "arta teoremei", îmbrățișată cu entuziasm de creatorul *Jocului secund*, este invocată în mai multe rînduri chiar de poet, ca fiind aceea de a spune cît mai multe într-un minimum de expresie). Cu Moréas, "cunoaștem, în fine, esența înaripată care încoronează uneori această lume de reminiscențe, și pe care o identifica Platon cu *Poesis*-ul." Cu o concluzie care sună cunoscut, Barbu identifică domeniul poeziei nu cu "sufletul integral", ci cu acea "zonă privilegiată, unde răsună actele lirei. Este locul oricărei frumuseți inteligibile: înțelegerea pură, onoarea geometrilor". Geometria apare, astfel, "ca metodă proprie a epurării, prin care se neagă condiția negativă a **<nedemnului pămînt>**. I se poate atribui, deci — conchide Al. Paleologu—un caracter soteriologic". (5)

Ion Barbu salută, în fond, pe cel care, ca și el mai tîrziu, "în plină eroare romană" (adică poetică parnasiană) se decide pentru o poezie "eliberată de legăturile timpului și ale spațiului, avînd drept cadru adevărat acel <topos atopos> al anticilor". Moréas este "mult mai pur" decît Mallarmé și Valéry! "Pur, mai întîi prin alegerea profund gîndită a simbolurilor lui: sămînța, floarea, luna și lira". Spre deosebire de Moréas "cel din *Syrte*", care versificase pe același "material", dar stîngace, împovărat de "tot calabalîcul simbolist", de mister și atmosferă satanistă, decor "wagnerian de carton" etc., cel din *Stanțe* va concentra, va esențializa, atingînd "limitele stilizării". Impresia, "elevat artistică", este "a unei existențe ***simplificată și reprezentată***" (s. n.). Dincolo de exigențele formale – deduse încă o dată din această prețuire —, ceea ce impune cititorului

afin Barbu este însă nucleul ***ermetic/hermetic*** al poeziei moréasiene. Simbolurile "profund gîndite", menite a "figura" traseele hermetice ale "înțelegerii" lumii, dețin, ca și în poezia lui Ion Barbu, locul esențial. Ermetismul nu e dat de dificultățile datelor mitologice (pe care "le pot rezolva dicționarele"), "nici de cele provocate de ***concentrarea extremă a strofelor, din care orice tranziție este izgonită***" (s.n.). Unul singur este veritabil: "acel copleșitor curent de gînduri și emoții orfice". Ca și la Barbu, simbolurile poetice trimit la misterele eleusinice, la succesiunea viață- moarte-"hunță subterană"-renaștere. Poetul distinge în *Stanțe*: "succesiunea anotimpurilor, îmbucătățirea lui Dionysos în peisaj, misterul germinării ", prezente ca la un "adevărat inițiat, gîfiind pe drumul care-ajunge de la Cefis la Eleusis". În fine, pe exact aceeași linie simbolică a definirii, de această dată, a naturii inspirației, a poeziei înseși, Ion Barbu exprimă în aceleași cuvinte natura poeziei lui Moréas: "Această miere atică, atît de nouă, pe care-o aduce poeziei franceze, e mai degrabă *spicul triptolemic*: propria cunoaștere a unei *Grecii mai profunde*, pe care numai geniul lui Nietzsche ar fi știut s-o pătrundă". (s. n.) (A se compara cu: "Helada la care aderasem acum zece ani era Helada lui Nietzsche: Elanul, cutreierînd dinamic ființele și ridicînd extatic un cer platonician." Diferită, adică, în esență, de cea "academică, decorativă", simbolul inspirației veritabil parnasiene. Această "Grecie", "mai profundă", este calea inițiatică, în misterele *Ființei*, iar nu ale *ființelor*. "Elanul" este același cu "Ființa", în versiunile de titlu ale unuia și aceluiași poem.)

Explicite apar trimiterile la statutul *inițiatic* al *simbolurilor*, organizate în ambele opere pentru a defini "momentele dinamicii interioare în biografia Ființei, momente

cînd individualul se destramă pentru ca existența eternă să se realizeze pe sine prin forma lui trecătoare, mereu sacrificată. Lumea lui Barbu e de aceea un spațiu al metamorfozelor, în care înfățișările tranzitorii ale Ființei își trăiesc, dureros sau extatic, trans-figurarea". (6) Formele acestor transfigurări marchează ipostazele Ființei: "increat – creațiune; viață – moarte; moarte – resurecție"(*ibidem*). *Spicul* este cel orfic, întîlnit în ciclul ermetic (*Lemn sfînt*), element al ritului eleusinic: "Revelația eleusinică e aceea a ciclicei renașteri, întrupată simbolic într-un *spic de grîu*, rod al *nunții subterane*, prezentat de hierofant în tăcere (...) ca supremă taină, în cadrul ultimului moment al ritului secret (*epopteia*)". (7)

În 1930, anul apariției volumului *Joc secund*, Ion Barbu nu mai era un debutant. Începuturile poetice ale matematicianului Dan Barbilian datează de mai bine de un deceniu, din 1918, în revista "*Literatorul*", a lui Alexandru Macedonski (cu poezia *Ființa*). Membru ex-centric, dar răsfățat, oarecum, al grupării lui E. Lovinescu, *Sburătorul*, Ion Barbu este publicat în revista omonimă, din 1919, cu poemele primei perioade. Văzute de mulți drept "parnasiene", poeziile recuzate de autor la alcătuirea volumului poartă amprenta unei inspirații care va apărea ca o formă departe de exigențele literare ale poetului de peste un deceniu. În 1925, la patru ani de la apariția, fără știrea și girul autorului, a unui poem/ plachetă cu... destinatar confundat (*După melci*, 1921, editat ca operă pentru copii, cu ilustrații specifice), Ion Barbu figurează în culegerea lui I. Pillat și Perpessicius, *Antologia poeților de azi*.

După apariția în volum (*Joc secund*, 1930) a poemelor din **ciclul ermetic**; *[Din ceas dedus...]*, *Timbru*, *Mod*, *Grup* etc., din **faza de tranziție**: *Uvedenrode*, *Ritmuri pentru nunțile*

necesare, Riga Crypto şi lapona Enigel, Oul dogmatic şi din ciclul baladic-oriental: *Isarlîk, Nastratin Hogea la Isarlîk, Domnişoara Hus, In memoriam*, I. Barbu mai publică *Veghea lui Roderick Usher*, numită de el *Parafrază* (situaţie de intertext declarat, faţă de *Prăbuşirea casei Usher*, de Edgar Poe), în deschiderea volumului de versuri al lui Dan Botta, *Eulalii*, 1931. (Prefaţarea - chiar dacă neobişnuită - nu este întîmplătoare, pentru că influenţa lui Barbu este directă în poezia lui Dan Botta).

Etapele poeziei lui Ion Barbu au fost fixate şi s-au bucurat de notorietate critică, în pofida unor discuţii colaterale, care l-au avut uneori drept participant pe autorul însuşi. Ceea ce e de remarcat, în urma unor astfel de "aşezări", precizări terminologice necesare (pe bună dreptate, Barbu respinge calificarea de "şaradistă", dată ultimei perioade de creaţie, caracteristică enunţată, în fapt "colportată" de intervievatorul Felix Aderca) este persistenţa unor formulări "axiologice", fundamentate poetic, ale "vîrstelor" poeziei barbiene. **Tudor Vianu** este cel dintîi exeget şi cel care a "fixat" anumite formule memorabile. Poezia **"parnasiană"**, **"baladic-orientală"**, **"ermetică"** constituie cele trei secvenţe definitorii (cel puţin în domeniul expresivităţii individualizatoare, dacă nu în acela de profunzime) ale operei matematicianului convertit (temporar) la "modul intelectual al lirei". Scriitorul însuşi a "subscris" la această definire a "vîrstelor" poetice, adoptînd drept "model" simbolica Grecie (tipar simbolic, paradigmă), ipostaziată în trei "forme" esenţiale: întîi, "Helada lui Nietzsche", aducînd cu ea tema Fiinţei, "cutreierînd" formele perisabile ale indefinitelor ei întrupări (faza "parnasiană"). O Grecie mai "directă, mai puţin filologică" pentru a doua etapă

(în fapt, din nou "simplă ipoteză morală", recunoscută în "pitorescul şi umorul balcanic": o "ultimă Grecie"): apariţia temei somnului şi a morţii, "sondagiile în structura nevăzută a existenţei"salvează poezia de "literatura de pitoresc şi de pastişul folcloric" (etapa balcanică). În fine, simbolurile ultimei perioade trimit la "un elinism de decadenţă" (incursiunea "în sfînta rază a Alexandriei", lumea iniţierilor în misterele esoterice): tema "transcendentă" din *Ritmuri pentru nunţile necesare*, de pildă, se adaugă altor motive esoterice detaliate de poet în interviul acordat. Peste natura *conţinutului poetic*, o importantă caracteristică *formală*: "La *această puritate aeriană*, în care poeţii englezi se aşează, pare-se, toţi, urmînd un singur instinct, al *Cîntului*, vream să invit poezia noastră. În certitudinea liberă a *lirismului omogen*, instruind de *lucrurile esenţiale*..." (s. n.)

Dacă "**insolubilitatea în aer**", cum definea poetul (pe urmele unui vers celebru din Verlaine: "*Plus vague et plus soluble dans l'air*", din a sa *Art poétique*) elementul caracteristic al poeziei (mai precis al imaginilor poeziei de început) nu-l va face să fie mîndru, mai tîrziu, de producţiunile sale, natura **muzicală** a celorlalte două maniere poetice se va apropia mai sensibil de idealurile în materie ale poetului. Din acest punct de vedere, "o extremală" a "producţiunii poetice" – pe linia, aşadar, a muzicalităţii de o puritate mereu visată – se arată a fi textul *Uvedenrode*, amestec de "mister" şi incantaţie, de simboluri orfice, care se topesc în imaginea unei cosmogonii/cosmologii specifice: geneza lumii şi a Cîntului într-o singură "nuntă"/naştere din faldurile Increatului ("rîpa Uvedenrode"). În acelaşi timp, "lucrurile esenţiale" se numără printre etapele procesului orfico-mistic al morţii întru renaştere

– ale scenariilor eleusinice, sau în alte embleme ale spiritului cîştigat de mistica în tradiţie neoplatoniciană. (8)

Între cele trei "etape" ale creaţiei se pot pune în relief diferenţe de lexic poetic, de amploare textuală şi de retorică, de "tematică" aparentă. Este limpede că în cele trei "modele" de mai sus se integrează, caracteristic: un poem "parnasian" precum *Copacul* (aspiraţie vegetală către cufundarea în marea "opalină" a înaltului. Numai natura nonantropomorfă a motivului ar sta în calea numirii directe a atitudinii drept avînt dionisiac, aşadar un *topos* străin parnasianismului veritabil); o **"baladă"** precum *Riga Crypto şi lapona Enigel*, unde caracterul narativ, caracteristic majorităţii poemelor lungi ale celei de-a doua perioade, îmbracă o schemă, o structură mitopoetică barbiană, privitoare la aceeaşi concepţie a "nunţii"simbolice - aici, refuzate; *Oul dogmatic*, *Ritmuri pentru nunţile necesare*, sau poemul care a dat nume grupajului de tranziţie către ultima etapă – *Uvedenrode*; iar, nu în cele din urmă, **poeticile** [*Din ceas dedus...*], *Timbru*, *Grup* ş. a.- vădind noua "inspiraţie", **ermetică**, a proteicului limbaj poetic.

Pentru destule motive, exegeţii mai noi ai poetului vorbesc despre unitatea de profunzime a operei, dincolo de ceea ce înregistrează expresia poetică de suprafaţă. Marian Papahagi, spre pildă, consideră cele trei trepte lirice "diagrama trecerii de la romantism la poezia modernă". (9) Înregistrînd schema "trinitară" a "manierelor poetice barbiene", Papahagi consideră ultimele etape "două distanţări posibile, în linia primei maniere, însă, faţă de un identificabil romantism de tranziţie". Prima perioadă, cea parnasiană, ar corespunde unui moment al "decadenţei postromantice" (10), iar "fractura" dintre această fază şi celelalte nu ar fi atît de adîncă, dacă se au vedere

reproşurile pe care Barbu le-a făcut contemporanilor, din pricină că nu au "văzut", nu au înţeles "poezia de iubire" – aceea care presupune o tensiune către un ideal şi de aceea se poate identifica, pînă la un punct, cu elanul vitalist şi dionisiac din primele poeme. "Traseul" imagistico-tematic al liricii arată un început marcat de "aspiraţia cosmică" a unor "sălaşuri" pasagere ale Fiinţei. (Să ne amintim că, la Blaga, "elanul" caracteristic este unul al *individualului, consubstanţial materiei cosmice, avînd această conştiinţă,* către topirea în Marele Tot; la Barbu *Fiinţa in-dividă* se manifestă în "iubirea" pentru înalt a formelor perisabile, infinite.) Se recunosc aici semnele dinamicii, exaltării nietzscheene. Ar fi vorba, după M. Papahagi, de iubirea "pentru îndepărtat" şi viitor, pentru "tîrziu" şi "înalt"; nu iubire umană, ci iubirea "lucrurilor". Prezenţa *geologicului* în poezia barbiană de început e subsumată acestei teze nietzscheene. În aspiraţia spre înalt şi spre etern, spre "Înalta cumpănă" (*Elan*) este expresia iubirii pentru îndepărtat, motiv în care se află germenii conceptului barbian de "***nuntă***". (11)

Poezia a suferit cele mai severe decantări, pentru a sta în faţa cititorului nu ca o producţiune comună, ci impregnată de valoarea însăşi a ideilor în care poetul crede."Provocarea" este una intelectuală şi în acelaşi timp o invitaţie învăluitoare pentru cunoscător. De la retorica accentuată, "gesticulaţia" largă a *imaginii* şi verbului din prima perioadă, ea încorporează/ experimentează şi – pe acest plan - desăvîrşeşte, ca într-un veritabil proces alchimic, limbajul opulent muzical, pitoresc cu mare ştiinţă, ascunzînd, dincolo de "fabula" balcanică, alte scenarii iniţiatice. Exemplele pentru o a doua "citire", mascată

de "scenariul" narativ al unor poeme ca *Nastratin Hogea la Isarlîk*, se află la tot pasul.

Spiritul care traversează opera lui Ion Barbu are preponderent un sens "ocrotit", *secund*. Se revelează, (uneori) atît poetului, cît şi cititorului.

Treptele poeziei, ca în *Ritmuri pentru nunţile necesare*, sînt trepte ale **iniţierii** sau ale aflării unor relaţii fundamentale, între fenomene, "**acorduri pure**", cum le numeşte poetul. Cum **liricul confesiv** este respins de Ion Barbu, poezia rămîne calea "adevărurilor" desprinse din viziuni şi construcţii **cosmologice**, din scenarii poetice cu vădite rădăcini în doctrine esoterice şi filosofia neoplatoniciană.

Poezie **hermetică** şi **esoterism** sînt, după cum atrage atenţia într-un comentariu asupra poetului Alexandru Paleologu, lucruri diferite. Patronată de Hermes Trismegist, la platonicieni, stăpînul revelaţiilor, zeul cu aripi la picioare, cel care "înfrînge ponderea", direcţia hermetică presupune "mijlocire, tălmăcire, revelaţie". Sensul ascensional al simbolului, reprezentat de aripile lui Hermes, vorbeşte despre desăvîrşire spirituală. **Esoterismul** este reprezentat de caracterul *ritual şi iniţiatic*, neobligatoriu în hermetism.

"Poezia hermetică – scrie Alexandru Paleologu – este expresia unei extreme lucidităţi, care apercepe simultan sensurile primare şi cele secundare şi investeşte cuvîntul cu o funcţie bivalentă şi <<anagogică>>, dîndu-i o sarcină ce o excede pe cea curentă." (12) Natura revelaţiilor ne arată "un poet mistic", de tradiţie neoplatoniciană. Spre deosebire de Valéry, al cărui obiectiv e unul "logic şi profan", al lui Ion Barbu e unul "de extaz mistic". (13)

Ciclul *Isarlîk*, nutrit de concepția **"lirismului neconfesiv"** (Mircea Scarlat), de "natura științei comunicate" într-o formă cu aparență obiectivată, aduce în fața cititorului **Lumea Fabulei**. (14) Poezia celei de-a doua perioade (etapa balcanică, sau balcanic - orientală) se servește de simbolurile care compun, în maniera **fabulei** și **aparent anecdotic** utopia **Isarlîkului**.

Utopie – întîi pentru că cetatea imaginară ("Alba / Dreapta / Isarlîk! // Ruptă din coastă de soare..."), așezată *"la mijloc de Rău și Bun"*, este prin excelență coagularea vizionară a unei **Idei**. Smulsă determinării temporale, **tipar pur** ("simplă ipoteză morală", ca și "Grecia ultimă", al cărei avatar este), Isarlîk ipostaziază un topos atopic, o idealitate perfectă: "Evă cosmică (<<Ruptă din coastă de soare>>) – în *Încheiere*, cetate - mireasă (<<Isarlîk încinsă, Isarlîk mireasă>>) -, Isarlîk este un paradis ambiguu, un <<rai>> (<<Raiul meu, rămîi așa!>>) convertit în <<raia>> (<<Isarlîk, inima mea, / Dată-n alb ca o raia>>)..." (15).

Poetul construiește în lumina unui paradis aglomerat, populat de imaginile unei lumi de dinaintea **ordinii** (aici, creștine), ca aceea dominată de păgînitatea marelui orb al lui Blaga, Pan. Se explică astfel asocierea spațiului amintind de homerica, vechea **Troie**, cu "miraculoasa lăsare pe aceste locuri a zăpezii roșii – dreapta, justițiara turcime". cum a descris-o, într-un interviu acordat lui Felix Aderca, Ion Barbu. Este un fel de a elogia fondul ancenstral, de dinaintea "așezării" creștinismului. "Justițiara turcime" va fi reprezentînd reacția împotriva ordinii (simbolic reprezentate de religia creștină), dar a ordinii mundane în genere. Așadar, în numele unei constituții spirituale esențiale, de natură ideală, pentru că primordială. Ion Barbu credea și declara:

"La temelia sufletului omului de astăzi zac straturi de păgînitate. De ele fățarnicul se rușinează, le tăinuiește cu grijă, îngropîndu-le și mai tare într-însul, sau le săracește cu dinadins. Nebună ispravă! Aceste funduri sînt bogăția, demonia naturii noastre și greutatea e numai să le găsim adevăratul rost.

De ce n-ar fi Poezia rostul, domeniul acestor forțe obscure, precreștine? Lumea cîrmuită de cetele îngerești e sigur mai dreaptă și mai sfîntă decît lumea fabulei. Dar cea din urmă e mai poetică decît cea dintîi." (Ion Barbu, *Cuvînt către poeți*, 1941)

Pentru că nu e vorba, propriu-zis, de un "vis al păgînității", ci de o metaforă a misterului esenței, a demoniei creației, a fondului camuflat de o formă de civilizație nouă, poziția lui Ion Barbu a fost apropiată de Mircea Scarlat, pe bună dreptate, de teoria lui Lucian Blaga privind "**revolta fondului nostru nelatin**". Criticul observă: "În ciclul *Isarlîk*, Barbu exprima revolta spiritului nostru necreștin, justificîndu-l în plan estetic. Domnișoara Hus este [într-o variantă, n. n]

rea, coclită de Apus

(poetul echivalează Apusul cu creștinismul). Văd în acest vers secretul atracției pe care o stîrnea poetului <<dreapta, justițiara turcime>>. Aceasta a favorizat proliferarea forțelor obscure precreștine (și contemporane creștinismului, dar opuse lui), care au culminat în acea poetică lume ai cărei martori de excepție sînt, la noi, Anton Pann și Ion Ghica." (16)

Lumea este însă, desprinsă de orice contingență geografică sau temporală, cea a "**fabulei pure**". "Durata lumii turce" este de asemenea o utopie fără reazem în timpul concret. "Personajul" care sacralizează acest ***topos*** este Nastratin

Hogea. Din alegerea onomastică, cel puțin, se deduce arbitrarul simbolisticii poetice barbiene. Nastratin și-a pierdut calificativele intrate în legendă, de reprezentare hîtră și mobilitate balcanic – humorescă. Acestea au rămas, mai curînd, pentru mulțimea ce-l așteaptă:

Dar ne mîhnești cu-o față prea tristă; hai curînd!
Nu sta pe punte – coabe cu pîntecul flămînd.

Îndemn la ospăț și... convivialitate, glasul Pașii, în numele mulțimii adunate la țărm, ademenește lumește pe ascet:

Noi ți-am adus năutul dorit și sumedenii
De roșcove uscate, și tăvi cu mirodenii.
- Coboară, iscusite bărbat, și ia din plin.

Distanța între mulțime și "corăbier" se "tescuiește" în **tăcerea diferențiatoare**. Este hotarul care-i separă ontologic – pe de o parte asceză spiritualizatoare, pe de alta, existență comună:

Dulceagul glas al pașii muri prin seară lin.
Cum nici un stîlp ori sfoară nu tremura pe punte,
În gîndurile toate, soaseau ninsori mărunte
Și unsuroase liniști se tescuiau sub cer.

Momentul este unul al *suspendării* totale, pregătitor pentru sublimul act al ascetului, sfîșietor al tăcerii și... al propriului trup:

Și deslușit, cu plînsul unui tăiș de fier

BCU "ASTRA" CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În împletiri de sîrmă intrat să le deşire,
O frîngere de gheţuri, prin creştete, prin şire,
Prin toată roata gloatei ciulite, răscoli.

Este cutremurarea mulţimii faţă cu priveliştea **autofagiei**:

Pic lîngă pic, smalţ negru, pe barba Lui slei
Un sînge scurt, ca două mustăţi adăugite,

*Vii, **vecinici**, din gingia prăselelor cumplite*
Albiră dinţii-n pulpă intraţi, ca un inel.

Sfînt trup şi hrană sieşi, Hagi rupea din el.

Semnificaţia imaginii, de o forţă răscolitoare, se leagă, pentru unii, de **refuzul transcendenţei**. Închipuind un "inel", cel ce-şi este sieşi nutriment, autogenerîndu-se simbolic, poate fi asociat şi cu miticul Ouroboros, Şarpele alchimic care-şi înghite coada. Semn al infinitului şi al lui Unu în acelaşi timp, (17) reprezintă o posibilă "ideogramă panteistică a Totului, închis în el însuşi fără nici un factor transcendent" (18).

O variantă a secvenţei aşeza mai explicit semantemul unicităţii:

Ochi orb la daruri, Omul Stingher rupea din el.

Aceeaşi imagine a fost considerată ca înălţînd "deopotrivă, un apel la transcendenţă, fie doar şi ca transparenţă a sensului <<închisului>> său gest:

*Vii, **vecinici**, din gingia prăselelor cumplite*... "(19)

Poetul însuşi a "împletit" calea interpretărilor, oprindu-se la natura "caricaturală", grotescă, a imaginii navigatorului – nici Iason, nici Ulise, dar trimiţînd intertextual (şi ambiguu parodic) atît la Lîna de aur a Argonauţilor, cît şi la, prin apelativul odysseic, "iscusitul bărbat":

Ce ruginiri de ape trezite şi ce brîncă
Lăsară fierul rînced şi lemnul buretos?
În loc de aur, pieptul acelui trist Argos
Ducea o lînă verde, de alge năclăite,
Pe cînd la pupă, trase – edec ca nişte vite
Cu ţeasta nămoloasă şi cornuleţe mii,
Treceau în brazda undei şirag de răgălii.

Că apa mării poartă spre ţărm caicul – sicriu, al hogii "revenant" (adevărat mort-viu, strigoi), potrivit zvonului:

... ziceau: "E-nchis supt ape,
Răsfăţul ce nici marea turcească nu-l încape.
Şi uşuratul Hoge, mereu soitariu,
Încheie-acum Bosforul cel limpede-n sicriu,
Cu mîlul giulgi"...

Că Nastratin este un **mort – viu**, un **Ulise eşuat**, un sfînt, un **ascet**, poezia nu decide, dar nici nu infirmă. Comentariul poetului, dintr-o scrisoare către G. Topîrceanu, adaugă o notă la "indecizia", voită, a semnificaţiilor poemei:

"De ce n-aţi încerca să vedeţi în Nastratin fugar, indiferent la darurile turcilor de pe ţărm şi concentrat să-şi roadă ce-i mai rămîne din carne, - **simbolul caricatural al unui**

individualism sumbru: apoteoza şi satira unei singurătăţi exesperate? (s. n.)

Ordine supramundană, extrasă din timp (tot un fel de ..."Olimp"), acestea sînt coordonatele "lumii" lui Anton Pann, gîndite poetic de Ion Barbu. S-ar spune că, prin "balcanism", poetul nu înţelege o "situare", fie ea şi metaforică, în "raza" unei determinări de ordinul caracteristicilor fundamentale, stratului profund – care compun o identitate cultural/ mental/etnică, ci situarea în însăşi "puritatea aeriană" a ficţiunii. Aşa cum se construia raiul poeziei în viziunea de tinereţe a *Epigonilor* lui M. Eminescu. Poetul oferea o "determinare" oarecum concretă, slăvind timpul şi natura creaţiei înaintaşilor cu o generaţie, dar dincolo de aceasta, ceea ce dădea consistenţă "visului de poet" era *toposul* mitic al cîntului / poeziei aurorale. La Ion Barbu, poemul cu aparenţă esopică este "reprezentare", spectacol al ideii. Înrudirea dintre textele acestei secţiuni şi cele din restul volumului ţine şi de transcendenţa sensurilor în manieră hermetică.

Invers aşezat în volum, după poeziile etapei ermetice, deşi compune faza de tranziţie spre ermetism, ciclul ***Uvedenrode*** cuprinde viziuni accentuat conceptualizatoare. Poemul generic, purtînd titlul misterios, de rezonanţă germanică, sondează tărîmurile **increatului**, spaţio – temporalitate abstractă, predilectă pentru Ion Barbu. "Rîpa" Uvedenrode este **matca** lumii, a Creaţiei Lumii şi a Cîntului (poeziei). Simboluri ale virtualităţii fiinţei, "gasteropodele" trimit (inclusiv freudian) la o arhetipologie simbolică, androginie cosmică anterioară creaţiei, oricărui tip de creaţie:

Suprasexuale
Supramuzicale.

"Ritmurile", de ordinul cosmogoniei, sînt surprinse în "ceasul cristalin", oprit, în proiect:

Gasteropozi!
Mult – limpezi rapsozi,
Moduri de ode
Ceruri eşarfă
Antene în harfă:

Uvedenrode
Peste mode şi timp
Olimp!

În variante, poemul se şi intitulează *Timp înghețat*. "Ordonata spiră" este geometria cosmologiei barbiene. Deodată cu poezia (cîntul), lumea se naşte cosmic:

Din şetrele mari
Apari:
O cal de val
Peste cavală
Cu varul deasupra-n spirală.

(purtînd, deasupra, o... Cale Lactee).

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Un "**cerc al Venerii**" vegehează însă şi aici **căderea în Lume** ("**Inutil pachet, / Sub** timp / **Sub** mode / În Uvedenrode", s. n.), consecutivă actului decăzut de sexualitate:

Încorporată poftă,
Uite o fată:
Lunecă o dată,
Lunecă de două
Ori pînă la nouă,
Ca s-o înfăşori
În fiori uşori,
Pînă-o torci în zale
Gasteropodale;

Pînă cînd, în lente
Antene atente
O cobori...

Dacă, precum în *Ritmuri pentru nunţile necesare*, Erosul *în/corporat* este degradare ("Dantul buf / Cu reverenţe / Ori mecanice cadenţe"), iar elanul specific "inferioară funcţiune biologică, ţinînd de condiţia animalică (...) a <<nedemnului pămînt>>", la Barbu nu lipseşte "funcţiunea proprie a Eros-ului în înţeles metafizic (...). Funcţiunea Eros-ului se resoarbe la el în Logos (...), ce conduce la contemplare mistică şi extaz." Pentru acelaşi Alexandru Paleologu, forma poetică "Eros – Logos admite, ca şi eros-ul uman, o <<însoţire>>, o <<copulaţiune>> a făpturilor, dar e una incorporală, ce generează imnuri mistice" (20):

BCUJ ... UNIVERSITY LIBRARY

Suflete-n pătratul zilei se conjugă,
Paşii lor sunt muzici, - imnurile – rugă.

(Poartă)

Poemele *Ritmuri pentru munţile necesare* şi *Riga Crypto şi lapona Enigel* însufleţesc o ideaţie asemănătoare. "Treptele" iniţiatice, progresive, numite de Ion Barbu **cercuri** sau **roate**, sînt tot atîtea nivele ale elevaţiei către deplina **nuntă spirituală** – cu Soarele. Ele se depărtează, despărţindu-se, de condiţia "nedemnului pămînt", pe care poetul îl desemnează drept constrîngere, limitare conotată fizic: "An al Geei, **închisoare**", "E **temniţa** în ars, nedemn pămînt" - sună versul conţinînd motivul, în poemul *Grup*. Metafora se foloseşte de simbolurile alchimice şi esoterice, planetare, avînd în subtext ideea apropierii – precum planetele invocate – de centrul universului simbolic barbian, Soarele.

"Interioare", roatele suişului necesar desăvîrşirii sînt: "Roata Venerii / Inimii", "Roata Capului / Mercur", "Roata Soarelui / Marelui". Acestea reprezintă, altfel spus:

Erosul, în accepţia degradat – concupiscentă prin care Barbu vede pornirea speciei: "Brută ce desfaci pripită / Grupul simplu din orbită, / Veneră / Inimă / În undire minimă";

Tărîmul Ideilor pure: "O, Mercur / Frate pur / (...) / Cap clădit / Din val oprit / Sus, pe Veacul împietrit...";

Mirele spiritual (din "balada" *Riga Crypto şi lapona Enigel*), **Soarele** "nuntirii" absolute: "Uite, ia a treia cheie, / Vîr-o-în broasca – Astartee! - / Şi întoarce-o de un grad, / Unui timp retrograd, / Trage porţile ce ard..."

"Ospăţul" este unul spiritual, **posibil** în viziunea lui Ion Barbu. Soarele, cum a arătat şi Basarab Nicolescu (21), este

"mitul central al cosmologiei barbiene". Criticul a citit poemele, raportîndu-le la motivul eminescian al *Luceafărului*, cu accent pe similitudinile intratextului barbian: "Nordica Enigel este întruchiparea <<roatei lui Mercur>>, tărîmul de <<gheață urgisită>> al ideilor pure. Și Enigel, asemeni Rigăi Crypto, pare supusă unui blestem, care o face să aspire către Soare, fără să fie însă o ființă plenar solară (...). Învestit cu trăsăturile esențiale ale <<roatei Venerii>>, Riga Crypto este <<sterp>> și <<nărăvaș>>, neputînd <<înflori>> (...). În cosmologia barbiană, trecerea prin <<roata Venerii>>, <<roata lui Mercur>> și <<roata Soarelui>> corespunde unor <<nunți necesare>>. Deci saltul nesăbuit al Rigăi Crypto din <<roata Venerii>> în <<roata Soarelui>> este structural imposibil, nebunesc. Mercur se află, precum Enigel, între Venus (Crypto) și Soare, deci în spațiul său se vor găsi, disimulat revelate, virtuțile duale, polarizate ale celorlate <<roate>>." (22)

Tema Somnului, a Morții, cu irizări speciale în apele "verzi" ale Visului, în "umbra"/ somnul "spornic" al cărnii, sau, dimpotrivă, în "culcușul" pre-destinat (al) Creației domină în acest ciclu. *Oul dogmatic*, poem al nașterii, le conține, în același simbol explicitat poetic, pe amîndouă. "Palat de nuntă și cavou", oul închide în el – simultan – principiul vieții și al morții, cum și "sărutul plin" al creației sau al sfîrșitului. "Oul cu plod", forma însăși a "nunții" întru existență, este sălașul teribilului "ceasornic fără minutar":

Și mai ales te înfioară
De acel galben icusar,
Ceasornic fără minutar
Ce singur scrie cînd să moară

Şi ou şi lume. Te-nfioară
De ceasul galben, necesar...

A morţii frunte-acolo-i toată.

Sfîrşitul poemului glorifică însă începutul absolut, virtual, acelaşi "ceas în cristalin", opunîndu-l, ca şi în *Uvedenrode*, "inutilului pachet", "făcutul":

Că vinovat e tot făcutul
Şi sfînt, doar nunta, începutul.

Legătura între etapele operei barbiene este dată de tema naşterii/creaţiei, de momentul suspendat al "proiectului", sălăşluind încă, în "incre(e)at".

"Locuind" în "castelul de gheaţă" al gîndirii, ideea lirică îmbracă forma desăvîrşit muzicală a poemului. Pentru Ion Barbu, ridicarea "la modul intelectual al lirei" conjugă dicţiunea poetică şi vizionarismul abstract. Pe tot parcursul operei, poezia se construieşte ca ipoteză a spiritului, este chiar "oglindirea" acestei existenţe i-materiale în propria ei putere – măsurată, de a crea.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Note

1.Ioana Em. Petrescu, *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*, Editura Dacia, Cluj – Napoca, 1989, p.126.

2.Paul B. Marian, *De vorbă cu Ion Barbu*, în *Ion Barbu. Pagini de proză*, Ediţie, studiu introductiv şi note de Dinu Pillat, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p.51.

3.Ion Barbu, *Poezia nouă*, în *ed. cit.*, p. 42.

4.*Ibidem*, p. 132.

5.Alexandru Paleologu, *Spiritul şi litera. Încercări de pseudocritică*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970.

6.Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, p.125.

7. *Ibidem*, p. 130.

8. Cf. şi Alexandru Paleologu, *op. cit.*

9. Marian Papahagi, *Ion Barbu*, în *Dicţionarul Scriitorilor Români*, *ed.cit.*, p.185.

10. *Ibidem.*

11. *Ibidem.*

BCUIASI CENTRALA UNIVERSITARA LIBRARY

12. Alexandru Paleologu, *Introducere în poezia lui Ion Barbu*, în "Viața românească", anul XX, nr. 1, 1967, apud Ion Barbu, *Poezii*, ediție îngrijită de Romulus Vulpescu, Editura Albatros, București, 1970, pp. 476-477.

13. *Ibidem*, p. 477.

14. Mircea Scarlat, *Ion Barbu. Poezie și deziderat*, Editura Albatros, București, 1981, pp. 96-97.

15. Ioana Em. Petrescu, *Ion Barbu și poetica postmodernismului*, Editura Cartea Românească, București, 1993, p. 80.

16. Mircea Scarlat, *Ion Barbu...*, *op. cit.*, p. 99.

17. Vezi analiza lui Șerban Foarță, în *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu*, Editura Facla, Timișoara, 1980, pp. 21-25.

18. G. Călinescu, *Estetica basmului*, E. L., 1965, p. 41, apud Șerban Foarță, *loc cit.* și nota, p. 115.

19. *Ibidem*, p. 21.

20. Alexandru Paleologu, *op. cit.*, pp. 482-483.

21. Basarab Nicolescu, *Ion Barbu.Cosmologia "Jocului secund"*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 79.

22. *Ibidem*, pp.73-75.

BCU IAȘI - CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUPRINS

DISCURSUL LIRIC ÎN PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI XX 3
Note 27

OCTAVIAN GOGA 29
Note 46

SIMBOLISMUL ROMÂNESC 49
Note 65

DIMITRIE ANGHEL 67
Note 84

G. BACOVIA 85
Note 112

LUCIAN BLAGA 115
Note 154

LUCIAN BLAGA: METAFORELE TEMPORALITĂȚII ...157
Note 164

TUDOR ARGHEZI 165
Note 182

TUDOR ARGHEZI: POEZIA *PSALMILOR* 183
Note 198

ION BARBU 199
Note 224

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

TIPARUL EXECUTAT LA
CENTRUL DE MULTIPLICARE AL
EDITURII UNIVERSITĂȚII „AL. I. CUZA"
6600 Iași, Str. Păcurari nr. 9, tel. 032-114947

Format: 61×86/16
Coli tipo: 14,25
Apărut: 2001
Comanda: 111

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
3, 80 Rom

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY